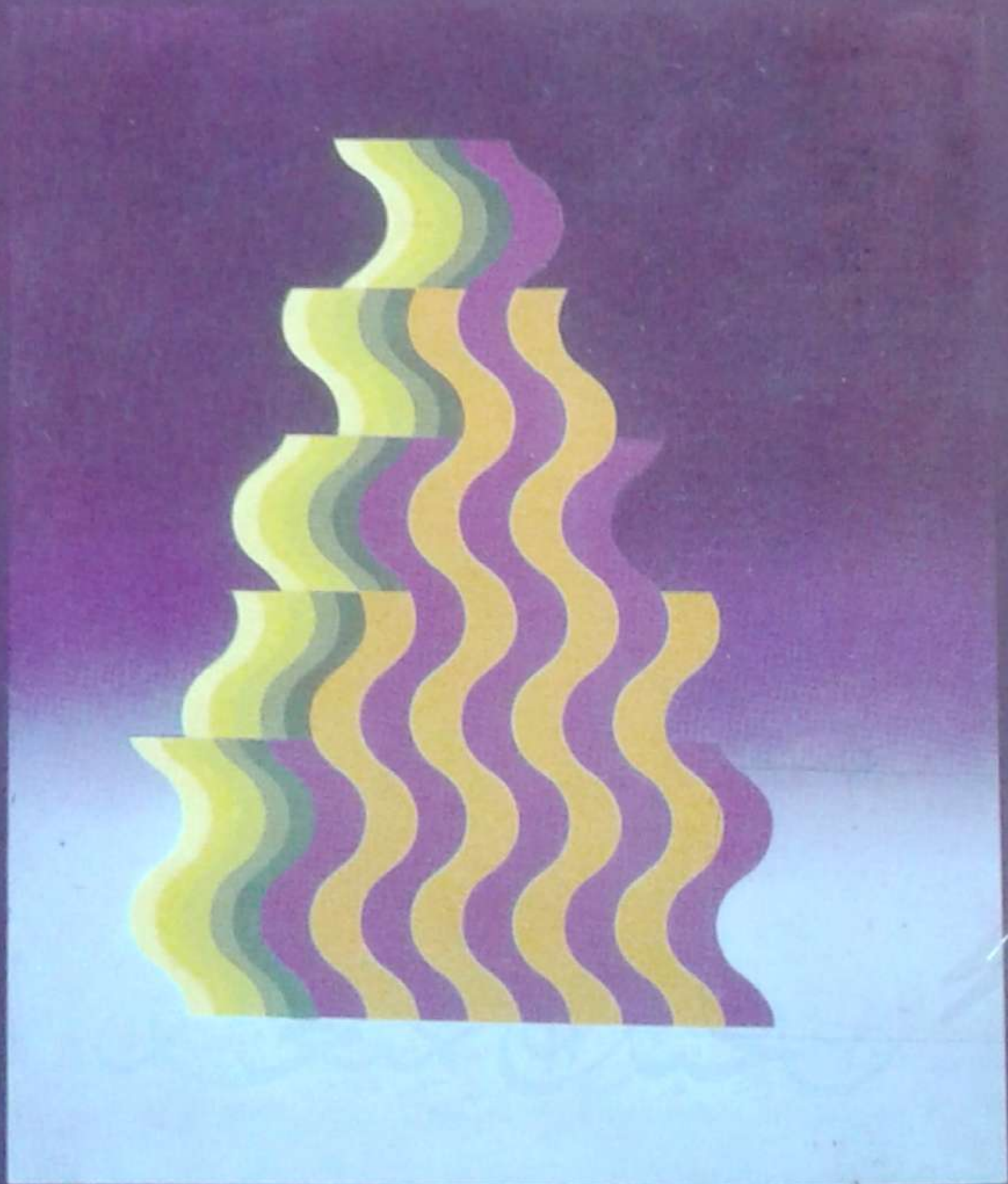
دراسات ◆ نقد

د. بسّام قطّوس

تمنّع النصّ متعة التلقّي

قراءة ما فوق النص



من إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢

أزمنة

Scanned by CamScanner

دراسات ◆ نقد

د. بسّام قطّوس

تمنّع النصّ متعة التلقّي

قراءة ما فوق النص

صالح عوض أحمد حماد - مكتبة النقد الأدبي

أزمنة

Scanned by CamScanner

رقم الإجازة المتسلسل : ٢٠٠١/٩/١٧٧٦
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : (٢٠٠١/٩/١٨٤٤)

ISBN 9957-09-110-7 (ردمك)

☐ تمنّع النص متعة التلقي : قراءة ما فوق النص : أ. د. بسام قطّوس
☐ الطبعة الأولى : 2002
☐ جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق وعقد ©

أزمنة ®

أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤
ص.ب : ٩٥٠٢٥٢
عمّان ١١١٩٥ الأردن
شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤

All rights reserved. No Part of this book may be reproduced, stored in all retrieval system or trasmitted in any form or by any mean without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة ، لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

☐ لوحة الغلاف : محمد المليحي (المغرب).
☐ تصميم الغلاف : أزمنة (الياس فركوح) .
☐ فرز وسحب الأفلام : الشروق.
☐ التنضيد الضوئي : أزمنة (إحسان الناطور، نسرين العجو).
☐ تاريخ الصدور : تموز 2002.

Scanned by CamScanner

محتويات الكتاب

Scanned by CamScanner

الفصل الثاني

الفصل الثالث

Scanned by CamScanner

الإهداء ...

إلى روح جدّتي أم نايف ،

التي كانت تقرأ موت المبدع بالحَدْس ،

أو كانت تقرأ موت المبدع بالعين.

وإلى أرواح أموات قريتي عزّابة ،

الذين علّموني بِصَمْتِهم الأبدي ، أن اقرأ ما فوق النّص وما تحته .

بسام

٢٠٠١/٥/٢٧م

Scanned by CamScanner

مقدمة الكتاب

لم يعد دور (القارئ العارف/الناقد) عالة على النص الأدبي ، وإنما غدا القارئ العارف المثقف مبدعاً للنص ، وآية ذلك النص الأدبي وطرائق تشكله وما يحتويه من رمز وغموض لا يسلم نفسه بسهولة لأي قارئ . لقد بات النص الأدبي من الخصب والغنى وخصوصية الرمز والتمنع بحيث لا يستطيع اختراقه أو التواصل معه أيما قارئ مستهلك ، ومن هنا فإن النص المتمنع أو الممتلئ معرفة وثقافة ، والطافح إيحاء يحتاج ، بل يطلب قارئاً ثقفاً عارفاً ذا خلفية فكرية وفلسفية ومرجعية معرفية تؤهله للتحاور مع النص ومفاوضته قصد سبر أغواره وكشف شقوقه .

أجل ، لقد غدا الحوار بين النص بثقافته ومرجعيته والقارئ المستند إلى مرجعية أو مرجعيات فكرية أهم ما يميز عمل الناقد التطبيقي أو الإجرائي ، فلا يكفي أن يمتلك القارئ لغة شارحة بل عليه أن يمتلك رؤية نقدية تمكنه من أن يكون صانعاً آخر أو مبدعاً ثانياً للنص ، لأنه لا يكتفي بما يقوله النص على السطح ، بل لا بد له من اختراق أعماقه ، وكشف خباياه ، وجلب العناصر الغائبة منه ، وإحضار المسكوت عنه اجتماعياً وفنياً، وذلكم هو البحث فيما فوق النص وما تحته ، وما وراء النص وما بين يديه .

إن هذا الدور الذي أصبح اليوم من حصة القارئ العارف أو الناقد التطبيقي هو دور تأصيلي إبداعي لا يقل عن دور المبدع نفسه ، وذلك لايتأتى إلا لمن امتلك وعيا على مستوى المناهج النقدية الحديثة وجدلها وتطورها ، ووعياً آخر على مستوى نظرية المعرفة (Epistemology) ، ووعيا ثالثاً على مستوى الإنتاج الإبداعي وطرائقه وأنواعه وشروطه ، بيد أن هذه المعرفة بمناهج النقد وحدودها وتاريخ تطورها وما حسب لها أو ما أخذ عليها لا يكفي ، إنما لا بد من تجاوز هذه

Scanned by CamScanner

المناهج بعد هضمها ، وعدم الخضوع لسلطتها لصالح سلطة القراءة والتأويل .

وهنا تكمن وظيفة الناقد في فتح آفاق النص ومغاليقه ، وقراءة سيميائه ، وعندها فقط تتحول القراءة إلى عملية كشف ليس للنص المرسوم على الورق ، وإنما لما فوق النص وما تحته ، وعندها يقوم القارئ بعملية حفر حقيقية على ما تخفّى وراء النص أو لاذ بأصقاعه . يقول أبو إسحق «إنما جعل الاسم تنويهاً بالدلالة على المعنى لأن المعنى تحت الاسم» . وحتى لا يتبادر إلى الذهن أن القارئ معني بالبحث عن المعنى أسارع إلى القول : إن النص لا ينتظر منه أن يقدم معاني أو يبلغ القارئ معنى وإنما هو حقل لتفجير الدلالات ، وإنّ النّصّ يقترح على القارئ معاني ولا يعطيه إياها .

وكلما كان القارئ قادراً على محاورة النص ومفاوضته مفاوضة عنيدة استطاع أن يكشف عما اسميناه «ما فوق النص وما تحته او ما وراءه» .

ولعل ذلك ما نحاول القيام به في هذا الكتاب ، وقد استندنا فيه إلي مرتكزين نقديين مهمين :

الأول : تأصيلي تنظيري يركز على مفهوم «تمنع النص» ، ويستمد معطياته من الفكر النقدي العربي والعالمي ، ويتخذ من عبد القاهر الجرجاني (- ٤٧١هـ) مرجعية أولى .

والثاني : إجرائي تطبيقي يسعى إلى تطبيق المفهوم النقدي على النص الشعري، متجاوزاً القسمة الجائرة للشعر بين قديم وحديث ، منحازاً إلى الشعر الحقيقي بغض النظر عن زمنه . وإذ ذاك فإن النص الشعري الذي لا يسلم نفسه بسهولة ، وإنما يتصف بالعناد دون التعقيد والانغلاق هو ما سيظفر بعناية الدارس . وآية ذلك أن مثل هذ النصوص تجعل المتلقي في حالة بحث دائم عن المسكوت عنه في النص قصد كشف مغاليقه ، وفك شيفرته ، ليشعر من ثم بمتعة اقتناص المعنى ، ويفرح العثور على دلالات النص ، حيث النص حقل لإنتاج الدلالات ، وليس إيصالاً أو تبليغاً لمعنى محدد .

Scanned by CamScanner

وفي هذا السياق يستوي نص المتنبي ودرويش إبداعاً ، ويتقاطع نص ابن الفارض وصلاح عبد الصبور إغواء ، ويتماهى نص ديك الجن وأمل دنقل إغراء ، بحثاً عما يمتع ويلذّ . بل يصبح فراغ النص أو بياضه مجالاً للتأويل ، ويصير الصمت إدانة للصوت ، وتنتهي القسمة الثنائية الساذجة (ناقد ذاتي - ناقد موضوعي) ، لأن الناقد الذاتي عندئذ ينصهر بالناقد الموضوعي ، على نحو جدلي ، ويصبح تعايشهما جزءاً من لقاء المتذوق بالعالم . وبالقدر نفسه تنتهي ثنائية (المعنى الذاتي - المعنى الموضوعي) بالمعنى المطلق ، ويصبح المعنى هو ما يشكله الكاتب والقارئ من خلال نص أو سياق يتشكل عبر حوار مثمر بين ثقافة النّاص وثقافة القارئ ورؤيتهما الفكرية ، ويصير المعنى هو ما تشكله الثقافة .

وإذا كان صحيحاً أن المبدع لا يصل إلى مرحلة الإبداع إلا بعد تجربة مريرة مع اللغة تجربة تمتد إلى أن يبتل بمائها ويحترق بنارها ، فإنه صحيح أيضاً أن على الناقد أن يبذل جهداً فكرياً وموازياً ، وأن ينصت هو الآخر إلى القصيدة لتمنحه بعض حقيقتها . يقول عبد القاهر الجرجاني في أسراره : «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به أضنّ وأشغف ، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ ...»[1] .

---

(١) أسرار البلاغة ، علق عليه محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، ١٩٩١م ، ص ١٣٩.

Scanned by CamScanner

في تعريف النص

لست أريد الخوض في تعريفات النص وحدوده ، لأنها تعريفات لا حصر لها وتختلف باختلاف المناهج النقدية واختلاف خلفياتها الفكرية والفلسفية بدءاً بعد النص «نسيجاً من المسكوت عنه «إلى عدّه «شفرة أو مجموعة سنن تتآلف وتتسق طبقاً لقوانين سيميائيّة» ، إلى عدّه «مدوّنة أو مقولة لغوية وإطاراً لتوزيع الوحدات المكونة له» ، فضلاً عن الاعتقاد «بأنه لا يمكن حصره أو وصفه» [1] .

إن لعلم النص أساتذته ومتخصصيه البارعين الذين تحدثوا عن عوامل ومحددات تميز النص من الجملة أو من الجملة بوصفها نظاماً System Sentence، ومحددات أخرى تميز النص من (اللانص) ، وفي مقدمة تلك المحددات ما سمي بـ «البنية الجنسية» و «البنية النصية» ، وما يجب أن يتحقق فيه من مواصفات الاتساق والانسجام أو تعالق الروابط التركيبية والزمانية والإحالية...إلخ[2] .

ويطلق النص على ما به يظهر المعنى ، أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام أو الشكل المرئي منه عندما يترجم إلى المكتوب ، فقد يحتوي النص الجملة وما يفوقها وما هو دونها والنص من حيث شكله : شعر ونثر ، والشعر عمودي وذو تفعيلة... وهكذا دواليك . ومن حيث مضمونه :أدبي وقانوني وفلسفي ... إلخ[3] .

ولما كان عملي في هذا الكتاب يقتصر على النص الشعري دون غيره ، فإني منطلق من تصور مفاده أن النص ملفوظ له فاعلية تعبيرية (بمعنى أنه نسج من كلمات مترابطة تقدم معنى وتسكت عن معان ولكن القارئ لا يبحث عن المعنى الحرفي فيه وإنما يمنحه النص قدرة على تفتيق الدلالات على وفق قدرة النص

Scanned by CamScanner

وثقافة قارئه) ، وهذا النص يتصف بالتركيز والتكثيف مما يدفع المتلقي للتواصل معه عبر استراتيجية ما يمتلكها كالإقناع أو الإمتاع أو الإدهاش ، أو الإفحام أو كل ذلك أو غيره . وقد يكون النص جملة واحدة مثل قول ابن عربي : «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» ، وقد يكون سطراً شعرياً مثل قول أدونيس» .

«أترى فتلك من ريك آت

أم ترى ريك من فتلك آت»

وقد يكون بيت شعر واحد مثل قول أبي العلاء المعري :

وإنـــي وإن كـــنـــت الأخـــيـــر زمـــانـــه

لآت بمـــا لـــم تـــســـتـــطـــعـــه الأوائـــل

وقد يكون مقطعاً شعرياً يتألف من عدة أسطر كما سنرى في الإجراء النّقديّ ، وقد يكون النص مقدمة «طلليّة» أو حبية» مثل مقدمات المتنبي المدحيّة ، وقد يكون قصيدة كاملة . والمهم في النص لدي ، وهذا فهم خاص بهذه الدراسة ليس إلا ، أن تظهر له فاعليتان : واحدة كامنة في تشكله الفني المنجز والقائم على سمات فنية متعددة : كالحذف والتقديم والتأخير ، والغموض ، والتمنع ، وثانية كامنة في قدرات القارئ العارف ، وهي فعالية جمالية تقوم على ما أسميه «فعل القراءة» والقدرة على مفاوضة النص أو ترويضه كما تروّض الأسود وفق تيري إيجلتون .

ويقيني أن النص الشعري ، وهو مجال بحثي هنا ، لا تقتصر لغته في استخدامها الجمالي على تكوينها الذاتي وحسب ؛ اي باعتبارها اصواتاً وتراكيب ومجازات ذات طاقة إيحائية رامزة ، بل تستمد بعض جمالياتها أيضاً من انتمائها إلى جنس أدبي بعينه ، يملي عليها صوغ أبنيتها واختيار الوانها وفق ما يقتضيه الجنس الأدبي نفسه .

Scanned by CamScanner

الفصل الأول

تمنّع النص متعة التلقّي

التاسيس

Scanned by CamScanner

هذه محاولة لإنجاز استراتيجيا نصية ، تقوم في شقها الأول على ما تأصل من تراثنا النقدي والفكري ، بوصفه جزءاً من التراث الفكري والإنساني العام ، متخذة من عبد القاهر الجرجاني (ـ ٤٧١هـ) أنموذجاً للقراءة في جزئية نقدية بحثها في كتابه «أسرار البلاغة» تلكم هي التي أطلقت عليها اسم (تمنع النص) ، وفي شقها الثاني تقوم على قراءات نقدية متعددة المصادر شرقية وغربية، متعددة الخلفيات المعرفية والفكرية : جمالية ، ونفسية ، وفلسفية ، وبخاصة نظريات التلقي المستندة إلى الفلسفة التي عنيت بمنح الذات المتلقية دوراً مهما في إنتاج المعنى من مثل ظاهرية هوسرل ، وهيرمنيوطيقا جادامير . ونحن حين نفعل ذلك ندرك تماما الفرق المعرفي الهائل بين ثقافة عربية امتدت على أبعد نحو إلى القرن الثامن الهجري ، وثقافة نقدية معاصرة استرفدت علوماً ومعارف وأفكاراً كثيرة ليس أقلها علم النفس ، وعلم الاجتماع، وعلم الجمال، والمنطق ، والفلسفة ، وعلوم اللغة ، وغيرها مما يصعب حصره .

ولكننا نعتقد في الوقت نفسه بأن تاريخ الفكر العلمي بعامة، والنقدي منه بخاصة ، وهو عملنا هنا ، هو تاريخ التطور

Scanned by CamScanner

التراكمي، وأن المعرفة النقدية معرفة تراكمية وتكاملية، من حيث يسهم في صنعها البشر جميعا .

وفي هذا السياق الفكري والنقدي تأتي محاولتي في قراءة «تمنع النص»، وأثر هذا التمنع في منح القارئ دوراً فكرياً ونقدياً يتحصل من خلاله على متعة ترتبط بجمالية التلقي التي يطرحها النقد المعاصر، مركزاً جهدي على عبد القاهر الجرجاني، وملتفتاً في الوقت نفسه إلى بعض النصوص - التي تدعم توجهي - لنقّاد آخرين مثل الجاحظ (م٢٥٥هـ) وغيره . وهي محاولة لا تبتغي فرض مناهجنا الحديثة على القدماء فرضاً تعسفياً، وإنما هي قراءة تدرك التراث من خلال علاقته بوعينا المعاصر، إذ ليس للتراث وجود مستقل عن وعينا به أو خارج عن فهمنا له. وهي معادلة طالما سعى إليها نقاد ودارسون أفدنا من محاولاتهم، ونسعى معهم إلى قراءة تأويلية أشبه بقراءة النص النقدي القديم في النص النقدي المعاصر ، ولا تدعي شرفاً مزعوماً لتراثنا النقدي ، بل تقرأ جزءاً منه من خلال ما نمتلك من معارف وأدوات نقدية، لنعيد اكتشاف ذاتنا من خلاله، ونبني عليه .

لايكفي أن نتعامل مع هذا الكم الهائل من المعرفة الإنسانية والنقدية بإحدى طريقتين : إما الرفض والازدراء ، أو التقديس والتبجيل . ولا يمكن للتراث مهما عظم أن يجيب عن كل أسئلتنا، وفي الوقت نفسه ، إن في بعض تراثنا النقدي من الغنى والأصالة الشيء المهم الذي يمكّن الباحثين الجادين ، لو أحسنوا التعامل معه وفق رؤية العصر ، أن يجدوا فيه من الرؤى ما يواصلون البناء

Scanned by CamScanner

عليه، للتقدم نحو رؤية نقدية فيها خصوصية الروح القومية ، وعمومية المعرفة الإنسانية.

ونتناول في هذا الفصل ستة مباحث هي :

١ . **المبحث الأول** : تأسيس المصطلح وجهازه المفاهيمي.

٢ . **المبحث الثاني** : شعرية التمنع وقدرة النص على الانفتاح .

٣ . **المبحث الثالث** : دور الذات في تشكيل المعنى ، وينضوي تحته الحديث عن :

أ ـ فرح الحصول على المعنى أم لذة النص.

ب ـ توقف التمنع على دقة الفكر.

ج ـ اطّراح المعقد من الكلام والشعر.

٤ . **المبحث الرابع** : النص الخفي (الغائب)/ ما وراء النص، وينضوي تحته مفهوم الغرابة.

٥ . **المبحث الخامس** : التأوُّل والتّأويل بين ذاتية التلقي وموضوعية المعرفة.

٦ . **المبحث السادس** : فعل التأويل والإنصات للنص .

Scanned by CamScanner

تأسيس المصطلح وجهازه المفاهيمي

اعترف بدءاً أنّ مصطلح «تمنّع النص» لم يرد نصاً وحرفاً عند عبد القاهر الجرجاني (ـ٤٧١ هـ) ، وكذلك مصطلحات مثل «متعة التلقي» أو «ما وراء النص»، ولكنها مصطلحات من تأوّل الباحث . بيد أنّ هذا التأوّل لا يعني البتة أنها تأولات ذاتية ليس لها أصل في نصوص الجرجاني النقدية، أو أنها إسقاطات أريد بها الادعاء على الجرجاني أو تقويله ما لمْ يقل، وإنما هو تأوّل يشبه التأويل بل يكاد يكون هو نفسه. وتفصيل ذلك أنني منذ عنوان كتابي أطرح رؤية ومنهجاً في القراءة يقوم في شقّ منه على التأويل ، مستجيباً في ذلك إلى إعمال طاقات كامنة خلف أفق تلقٍّ خاص ، ومعرفة نقدية معاصرة لا تغفل المنطق الخاص لتراثنا النقدي العربي ، وفي الوقت نفسه لا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعي النقدي المعاصر. فهي قراءة ذات شقّين :

الأول: تأصيلي تنظيري يستند إلى ثقافتنا النقدية العربية متمثلاً نموذج الجرجاني، وبعض النقّاد العرب الذين سبقوه فيما يتصل بطروحاته في هذا الباب.

والثاني: ابتكاري يسعى إلى إعادة قراءة النص الجرجاني، متخذاً منه مدخلاً لبناء رؤية نقدية معاصرة.

Scanned by CamScanner

وعودة إلى الوقوف عند مصطلحاتي أستجليها وأبين صلتها بمصطلحات الجرجاني وطروحاته .

أما مصطلح «تمنّع» ، فهو يشبه حركة دفاعية عن النفس في مواجهة الآخر وعدم التسليم له بسهولة ، وهو هنا يستحضر مصطلحاً آخر من الدائرة نفسها هو «الاغتصاب» مثلاً ، إذا أردنا الاستفادة من حقل (الجسد الأنثوي) ، وكأن الاحتيال على هذا «التمنع» ربما كان بـ «المراودة» أي مراودة النص عن نفسه . وإذا انتقلنا من دائرة (الجسد الأنثوي) إلى دائرة النقد الأدبي ، فربما وجدنا مصطلحات نقدية مثل : «الغموض» ، و «الغرابة» . و«الرمز» ،و«الإيحاء» تفي أو تشارك المصطلح المستخدم في الدراسة أو تغطي جانباً أو جوانب منه .

ولكن لماذا «التمنع» ، ومن أين أتيت بالمصطلح؟ والجواب أنني أتيت به من خلال قراءتي لنصوص الجرجاني التي تحدث فيها عن مجموعة من المصطلحات والأوصاف للنصوص الجيدة في نظره ، مثل : الإدلال ، و الاحتجاب ، و الامتناع ، ومنع الجانب ، وكلها تصب في مصطلح «التمنع» الذي اتخذته عنواناً. ولعل من أبرز مصطلحات الجرجاني المتعلقة بهذا المصطلح هذه القائمة أذكرها على شكل نقاط :

١ . الغرابة .

٢ . الغموض المشرف .

٣ . الامتناع ، ومنع الجانب .

Scanned by CamScanner

٤. الاحتجاب.

٥. الإدلال.

٦. الامتناع والاعتياص.

٧. إعطاء الوصل بعد الصد، والقرب بعد البعد.

٨. المشقة الشديدة في الوصول إلى المعنى.

٩. ثقل القصائد الجياد على بعض السامعين.

١٠. المشابهات الخفية التي يدق المسلك إليها.

١١. مالا يدرك إلا بالفكر في تحصيله، ومالايدرك إلا بالتعب.

١٢. قطع المسافة إلى النص.

١٣. حاجة السامع أو القارئ إلى تثبت وتذكر وفلي للنفس... إلخ.

١٤. استحضار السامع لما غاب من الكلام.

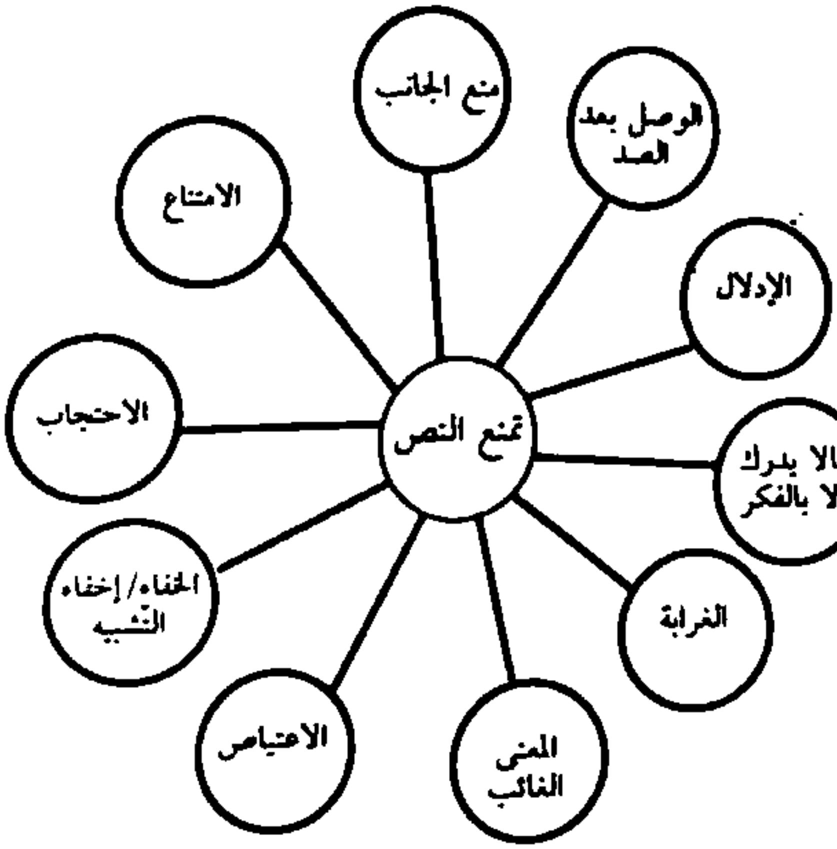
١٥. التشبيه الممتنع.

١٦. التشبيه الغريب النادر.

١٧. إخفاء التشبيه.

هذا هو المعجم الذي قادني إلى وسم الشق الأول من قراءتي بـ «التمنع»، والذي يوضحه الشكل التالي:

Scanned by CamScanner



شكل (١) الحقول الدلالية لـ «تمنع النص» عند الجرجاني

أما مصطلح (متعة التلقي) ، وهو مصطلح يتكون من دالين، هما (متعة) و (التلقي) ، فهو من المصطلحات النقدية الحديثة: الأول يعود إلى استخدامات الناقد الفرنسي رولان بارت Barthes, R.[١] ، والثاني يعود إلى استخدام مدرسة كونستانس الألمانية، وبخاصة ايزر Iser وياوس Jaus ، فيما سمي بـ «نظريات التلقي» Reception Theories[٢] ،ولكن معجم الجرجاني الذي أوحى لي بهذه التسمية يتكون من المصطلحات والاستخدامات التالية :

١ . فرح الحصول على المعنى.

Scanned by CamScanner

٢. تشبيه فرح الحاصل على المعنى بعد كد الفكر بفرح الفائز باللؤلؤ.

٣. تشبيه الحاصل على المعنى بمن ينال «الري» بعد العطش.

٤. تشبيه الحاصل على المعنى بعد كد الفكر بالحاصل على (الزهر الجني).

٥. التفريق بين معنى (يؤرقك) ومعنى (يورق لك).

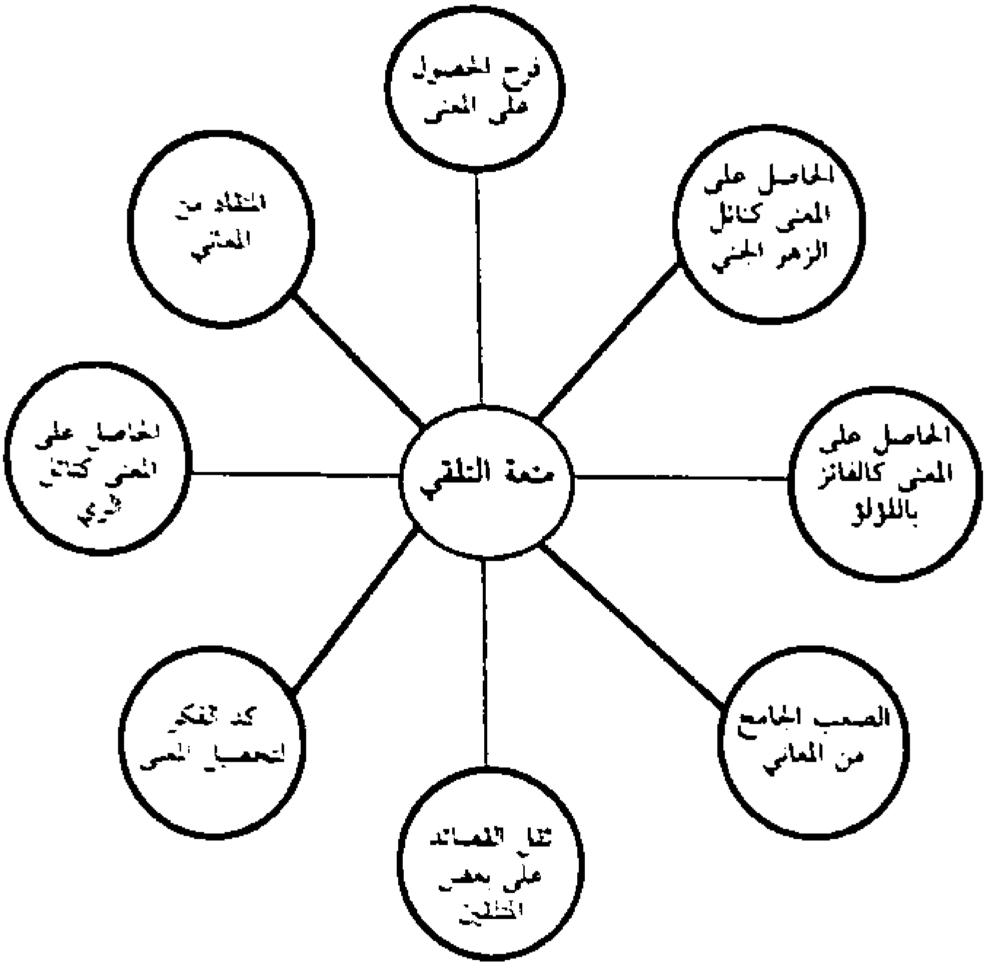
٦. التفريق بين الصعب الجامح من المعاني والمنقاد الطبع منها.

٧. الاشتياق ومعاناة الحنين.

٨. ثقل القصائد الجياد على بعض السامعين.

ويمثل هذه النقاط الشكل التالي:

Scanned by CamScanner



شكل (٢) الحقول الدلالية لـ «متعة التلقي» عند الجرجاني

أما المصطلح الثالث وهو قولي «قراءة ما فوق النص» ، فهو أيضاً من استخدامات النقد المعاصر ، ولكن إشاراته عند الجرجاني تبدو في دعوته إلى :

١ . إعمال الفكر أو تغلغل الفكر للوصول إلى الدلالة .

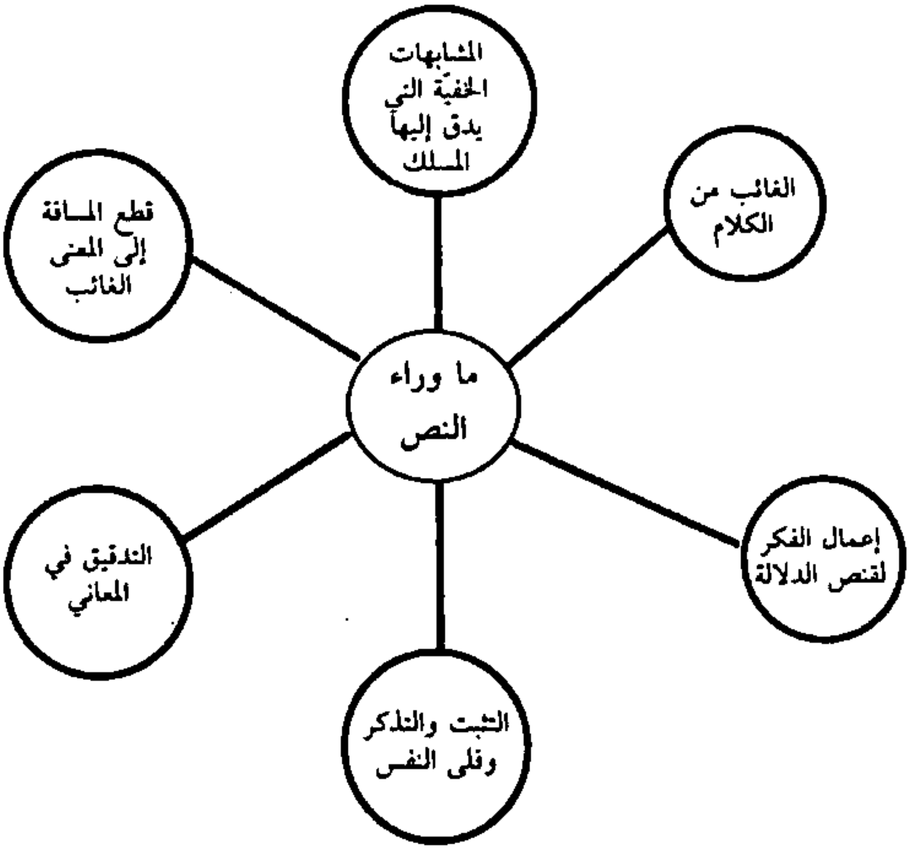
٢ . التدقيق في المعاني وتشبيه المدقق فيها بالغائص على الدر .

Scanned by CamScanner

٣. الإشارة إلى المشابهات الخفية التي يدق المسلك إليها.

٤. قطع المسافة إلى المعنى الغائب.

٥. دعوة القارئ إلى التثبت والتذكر ، وفلي النفس ، لاستحضار ماغاب من الكلام.



شكل (٣) الحقول الدلالية لـ «ما فوق النص» عند الجرجاني

إن هذا المعجم النقدي والمصطلحي الجرجاني الذي أشرت إليه، والمبثوث في ثنايا كتاب «أسرار البلاغة» ، الذي يعود في جزء كبير منه إلى مصطلحات تختص بها المرأة مثل : الإدلال ، والامتناع، والاحتجاب ، هو الذي قادني إلى هذا العنوان الذي

Scanned by CamScanner

توجت به الدراسة . ولعل حيرتي ، مثل أيّ باحث ، أمام العنوان تدعوني لسرد قائمة بمصطلحات فكرت فيها ، وسيجدها القارئ مبثوثة في ثنايا بحثي من مثل :

«احتجاب النص» ، و«قراءة ما وراء النص» ، و «مفاوضة النص» ، مما ينضوي تحت جزء من العنوان. أما الجزء الثاني فيقع تحته مجموعة أخرى من المصطلحات من مثل: «فرح النص» ، «لذة النص» ، «متعة النص» ، «إغواء النص» ، «إغراء النص» ، وكلّها تشير إلى جمالية التلقي .

Scanned by CamScanner

شعرية التمنع وقدرة النص على الانفتاح

إن المعاناة التي يبذلها الشاعر أمام الصورة الخصبة حتى يظفر بها ، والفارس أمام الخيل الجامحة حتى يروضها ، ليست بأقل من المعاناة التي يبذلها الناقد أمام القصيدة المتمنعة ذات الرمز الخصب التي تخفي وراءها أكثر مما تظهر ،وتُلمّح أكثر مما تُصرّح، وتأبى إلا على القارئ الفطن. بيد أن المتعة التي يتحصل عليها الناقد وهو يفك رموز حبيبته العنيدة، أو يكشف قناعها الذي يتأبى إلا على صاحب أدوات وأخي بدوات ، ليست بأقل من المتعة التي يحس بها الفارس وهو يروض فرسه ، والشاعر وهو يبدع نصه ، وإن هذه المتعة التي ينشدها كل من الشاعر والفارس والناقد لهي سر من أسرار الإبداع والتجلي ، بل هي سر من أسرار الخلق الفني بحثاً عن الجديد المدهش .

والنص المتمنع ليس لعبة شكلية يستطيع صنعها أي شاعر، بل لا بد للشاعر حتى يصل إلى إبداع ذلك النص أن يبتل بماء اللغة، وأن يحترق بنارها ، عندها يصبح قادراً على نقل عدوى احتراقه إلى القارئ الذي يقوم بدوره بفك مغاليق الرمز ، وفضح المسكوت عنه ، مما لم يشأ الشاعر أن يفضحه .

يقول عبد القاهر الجرجاني في «التمثيل المحوج إلى طلب معناه

Scanned by CamScanner

بالفكرة» ما خلاصته:

«. . . أن المعنى إذا أتاك ممثلاً ، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر والهمة في طلبه وما كان منه ألطف ، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد»، ويقول[٣]:

«ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف ، وكانت به أضن وأشغف ، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ ، كما قال :

وهن ينبذن من قول يصبن به
مواقع الماء من ذي الغلة الصادي

وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه ، وتقدم المطالبة من النفس به»[٤].

إننا نقع في نصوص الجرجاني على شيء قريب مما أسميناه «التمنّع» ، فها هنا نجد الاحتجاب والامتناع والاشتياق للنص ، ومعاناة الحنين نحوه، وحلاوة نيله ،وكلها عبارات تؤكد المعنى السابق من أن القارئ يجب ألا يكتفي بقراءة ما كان حاضراً من النص، بل عليه أن يبذل جهداً لقراءة ما خفي منه واستتر ، أو ما تحجب فيما وراء الكلمات الظاهرة.

إن لحظة إبداع الشعر هي لحظة متفردة أشبه بلحظة ميلاد الصوت الذي يقهر الصمت ، من هنا فهي لحظة متحجبة أو متكتمة

Scanned by CamScanner

على نفسها ، لا تخبر عن ماهيتها ولا تقول خباياها لكل واحد . وإذا كانت لحظة الإبداع بمثل هذا التكتم والتستر نظراً لاستغلال المبدع إمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية، فإن لحظة القراءة هي الأخرى لحظة ارتياد ومغامرة واعتياص ، لحظة مغامرة الكشف عما وراء النص المستتر ، فعلى القارئ أن يرتاد مناطق مرمية في العتمة، كامنة في ذات الشعر وذات الشاعر(٥).

ويلتفت الجرجاني بثاقب نظره إلى أن التمنع يجب ألا يصل إلى حد الاستغلاق أو التعقيد ، فيفرق بين التمثيل الغامض والتعقيد المحوج إلى الفكرة قائلاً :

«فإن قلت : فجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله ، وما خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا : إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك؟

فالجواب : إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله : «فإن المسك بعض دم الغزال»

وقوله :

رأيتك في الذين أرى ملوكاً

كأنك مستقيم في محال

وقول النابغة :

فإنك كالليل الذي هو مدركي

وإن خلت أن المنتأى عنك واسع»(٦)

ويمثل بأبيات أخرى على ما يعتقده قدراً محتاجاً إلى إعمال الفكر ، ولكن دون أن يصل إلى درجة التعقيد، ثم يعقب بقوله :

«فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني ، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة ، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك ، فتحت له ، وكان :

من النفر البيض الذين إذا اعتزوا
وهاب رجال حلقة الباب قعقعوا

أو كما قال :

تفتح أبواب الملوك لوجهه
بغير حجاب دونه أو تملق»(٧)

ههنا يبدو كلام الجرجاني واضحاً في أن النص لا يفتح مجراه إلا لمن عرفه من أهل البصر النقدي (أهل المعرفة) ، وإنما ثمة متلق أبرع من متلق يستطيع أن يتواصل مع النص المتمنع، فليس التمنع غاية بحد ذاته ، وإنما يصبح ذا قيمة إذا كان النص قابلاً لفتح مجراه وكشف خباياه وأسراره للقارئ العارف .

من هنا نقول إن قارئ النص (أي نص) حامل ومحمول وعاجز. أما الأول فقارئ ثقف ذائق يرقى بفكره وثقافته وذوقه

Scanned by CamScanner

المدرَّب إلى مستوى النص ، فيقرأ ما فوقه وما تحته فكأنه يحمله ، وأما الثاني (المحمول) فيقصر عن الوصول إلى أفق النص ، ويأبى إلا أن يرزح تحت وطأته شارحاً ومفسراً فقط ، فهو المحمول . وأما العاجز فهو الذي يأبى أن يحمل لخفة فيه وثقل؛ أما الخفة فتقعده عن أن يحمل ما هو أثقل منه (أي النص) ، وأما الثقل فهو الذي يمنعه من الوصول إلى أفق النص ، أو الإنصات لندائه ، فكأنه لا يسمح له بحمله . إن النص أفق قد يصغر قارئ عن الصعود إليه ، أو يكبر هو عن النزول إليه .

إن النص «المتمنع» هو هذا النص الذي يمتلك أفقاً معرفياً : فنياً، وفكرياً ، وجمالياً ، وهو ، وليس النص المكشوف ، ما يستحق أن يستقطب اهتمام الناقد المعاصر ،لأنه يفجر طاقات تعبيرية هائلة ، ويشكل مصدراً ثرا للشعرية والجمال ، ومصدراً ثرا للفكر والمعرفة ، التي تتولد من عملية إنتاج الدلالة ، والتي تتجسد عبر الحوار بين ثقافة الناصّ أو النص وثقافة الناقد .

إن الحس النقدي المثقف ينفر من المستهلك والراكد والمبتذل ، وينحو نحو الجدة والأصالة ، ويحرك الركود ، ويدفع الحياة في دماء العادي ليصير مفعماً بالتوتر، متفجراً بالرموز والإشارات ، مكتنزاً بصياغته ودلالاته . إنه يبعث شعرية المسكوت عنه ؛ لأن الشعرية أصلاً تسكت عما يحسن السكوت عنه فلا تصرح به ، وإنما تقوله عبر ما تترك من فراغات وشقوق تنتظر القارئ العارف، أو المؤول الحامل كي يملأها .

أما خصوصية النص فتتجلى من خلال طرحه المشترك

Scanned by CamScanner

والشائع، واختراقه المألوف والواضح إلى غير المألوف صياغة ودلالة ،أي في خصوصية اللغة . وخصوصية اللغة لا تقف عندَ شفافيتها وحسب بل تتعدى ذلك إلى حضورها وكثافتها ، بحيث لا يتم اختراقها بسهولة ، أو فك مغاليقها دون جهد فكري ، وهنا يجب أن يتوفر وعي قرائي مكثف يوازي وعي النص المكثف وصياغته الكثيفة ، وعندئذ نكون في حضرة النص المتمنع[٨].

وإذن فالإبداع حتى يكون إبداعاً حقيقياً يجب ألا يكتفي بتقديم المعنى فقط ،وإنما يجب أن يقوم بإنتاج الدّلالة ، وخلق المعاني المتعددة ، إذ ليس المعنى هو المقصود لذاته في النص : فالنص إن لم يكن نصا يحفزني على التفكير والتأمل ويؤزّم علاقتي باللغة ، فإنه لن يمنحني متعة البحث وإعمال الفكر والتحصل على المتعة. إن القصيدة على سبيل المثال ، إن لم تكن فعلاً إبداعياً فإنها تظل حبيسة ملفوظها اللساني، وتظل تراهن على أن تقدم لي المعنى ، دون أن تقوم بإنتاج الدلالات والمعاني المتعددة والمتناسلة.

تمنع النص يضع المتلقي في حالة بحث دائم ومستمر أشبه بحالة إغراء (يغرينا) بالبحث عن سر تمنعه ، وكشف مغاليقه ، وعندما نصل بعد طول عناء وإعمال للفكر إلى فك شيفرته نشعر بلذة اقتناص المعنى ، وهنا يتحول الإغراء الذي مارسه النص علينا إلى حالة إغواء دائم تجعلنا نهيم بهذا النص ، فنراوده عن نفسه بغية الوصول إلى لحظة الكشف أو المكاشفة. والمكاشفة هنا تعني تلك اللحظة التي يستطيع فيها القارئ الناقد كشف ما تقنّع وراء أو في الماوراء من النص ، أو فيما خفي منه في الأقاصي البعيدة ، وفيما

Scanned by CamScanner

اندس فيه انسرابا حيناً واجتياحا حيناً آخر ، بحثاً عن طرائق اشتغاله وتشكله ، وكشفا لماهيته وما يتستر عليه من إيماءات وإيحاءات شكلت الحدث الشعري الأصيل(٩). يقول الجاحظ(م ٢٥٥هـ) :

«والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك عن قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله ، كائناً ما كان ذلك البيان»(١٠).

إن قراءة متبصرة لهذا النص الّذي يعرّف البيان ، تضعنا بإزاء مجموعة من المفردات والتعبيرات ، التي توحي كلها بأن الوصول إلى الدلالة يحتاج إلى قوة ومعاناة من مثل :

كشف لك عن قناع المعنى ، إشارة إلى كشف الخفاء ، هتك الحجاب ،فالحجاب يدل على الخفاء أو التخفي ، والحجاب : الستر.

وعملية هتك الحجاب فيها قوة من الطرف الهاتك وتمنع من الطرف المهتوك . في اللسان : الهتك خرق الستر عما وراءه . والهتك : أن تجذب سترا فتقطعه من موضعه أو تشق منه طائفة يرى ما وراءه . وتهتّك أي افتضح.

فواضح من دلالات كلمة «هتك» أن ثمة معاناة من الفاعل، وممانعة من المفعول (بمثابة النص هنا) . فكأن التوصل إلى البيان ليس بالأمر السهل الهين، وإنما خلفه معاناة الخلق والإبداع.

وبعد كل هذه العمليات التي هي بحاجة إلى معاناة من مثل كشف القناع ، وهتك الحجاب أو الستر، فإن السامع أو المتلقي

Scanned by CamScanner

يفضي إلى حقيقته ويهجم على محصوله . ولو نظرنا إلى معاني كلمة هجم في اللسان فماذا نحن واجدون؟

(هجم : هجم على القوم يهجم هجوماً انتهى إليهم بغتة ، وهجم عليهم : دخل ،وقيل دخل بغير إذن . . . ، وهجم البيت يهجمه هجما هدمه. وهجم ما في ضرع الناقة يهجمه هجماً واهتجمه : حلبه ، وهجمت ما في ضرعها إذا حلبت كل ما فيه).

فواضح من خلال إيحاءات معاني (هجم) آن السامع أو المتلقي يبذل معاناة ما وهذه المعاناة يقابلها تمنع من النص المهاجم،فكأن النص يؤسس حرمته (تمنعه) الكائنة في مواصفاته اللغوية وتشكيل نظامه الخاص (الحرام) الذي يتابى إلآ على القارئ العارف أو المتلقي الفطن ، وهنا تأتي عملية الهجوم وكانها مراودة النص عن نفسه ، وعبر هذه المراودة يستجيب النص المؤسس لحرمته لتاويلات شتى حسب قدرة المؤول.

من هنا تصبح حاجتنا إلى التاويل أشد ، فإذا كان التمنع حركة دفاعية من النص عن نفسه أمام كل قارئ أو أي قارئ (مستهلك) ، فإن الهجوم خير وسيلة لاختراق دفاعات الخصم (النص المتمنع) ، وهذا الهجوم الذي يعبر عنه النقد الحديث بالقدرة على التاويل أو القراءة السيميائية التي تخترق دفاعات النص قصد الكشف عن مخبوءاته، وهتك أسراره وفضح إيماءاته،وسد شقوقه ، وذلك لا يتم إلا بالاستغراق في النص الذي يؤسس لتمنعه ،والاحتيال عليه أو مراودته عن نفسه .

Scanned by CamScanner

دور الذات في تشكيل المعنى

فرح الحصول على المعنى أم لذة النص :

إن فرح الحصول على المعنى يشبه إلى حد كبير ما يشير إليه النقد الحديث في حديثه عن «لذة النص» أو «متعة النص» The Pleasure of Text وثمة فرق بين نص تتعب نفسك في قراءته ثم لا تحصل منه على شيء ، ونص آخر يؤزم علاقتك باللغة ، ولكنك تتحصل بعد كد الفكر على نتيجة مفرحة أو مرضية ، إنه النص الذي يرضي ، ويفعم ، ويعطي المرح ، ذلك الذي يأتي من الثقافة ، يقول الجرجاني :

«هذا ، وإنما يزيد الطلب فرحاً بالمعنى وأُنساً به ، وسرورا بالوقوف عليه ، إذا كان لذلك أهلاً ، فإما إذا كنت معه كالغائص في البحر ، يحتمل المشقة العظيمة ، ويخاطر بالروح ، ثم يخرج الخرز ، فالأمر بالضد مما بدأت به . ولذلك كان أحق أصناف التعقد بالذم ما يتعبك ، ثم لا يجدي عليك ، ويؤرقك ثم لا يورق لك . . . وذلك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ ، وذهابه في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه ، وإغراب في الترتيب يعمى الإعراب في طريقه ، ويضل في تعريفه، كقوله :

Scanned by CamScanner

ثانيـة في كـبـد السـمــاء ، ولم يكن

لاثنين ثـان إذ هـمـــا في الـغــــار

وقوله :

يدي لمن شــاء رهن لـم يذق جـــرعــا

من راحتيك درى ما الصاب والعسل(١١)

فـواضح من نص الجـرجـاني أن الفـرح هنا يسـاوي المتـعـة أو اللذة(١٢) ، وهي مـا يتـحـصل عليـه قـارئ الأدب ، من شـعـور بالرضى أو الالتذاذ بفعل جماليات ما يقرأ وأسلبته الراقية . وكأن الفرح هنا أو اللذة هي الثـمن الذي يحـصل عليه القارئ مقـابل التعب المبذول أو المشقة المحتملة .

ولكن ما الذي يجمع بين صياد اللؤلؤ والقارئ أى الباحث عن المعنى ؟ والجواب أن كليـهمـا غـائص يبحـث عن شيء ، الأول يبـحث عن اللؤلؤ أى عن (المعنى)، والثـاني يبـحث عـن المعنى أي عن (اللؤلـؤ). إن كليـهمـا يبـحث عن جـائزة الأولى مـادية وفيـهـا جمـال، والثانية معنوية ويعقبها الجمـال . وكلاهما يقوم بدور ما : الأول يتجاوز سطح الماء ليدخل إلى الأعـماق ، والثـاني يتجاوز ظاهر المعنى للبحث عن خفيه الكامن في أعماقه (باطنه) .

وإذاً فما أشبه الغـائص في البحر محتمـلاً المشقة ، ومخـاطراً بالروح، ومـخـرجاً الخرز (بدل اللؤلؤ) بالقـارئ الذي يجدّ الفكر ، ويأرق ويتـعب دون الوصـول إلى المعنى، وكـأن هذا الأرق والتـعب الذي يبذله القارئ يجب أن يكافأ به بان يتحصل على لذة اصطيـاد

Scanned by CamScanner

المعنى ، وهذا يساوي الحصول على اللؤلؤ في حال الغائص ، فكأنه يستبدل «فضاء بفضاء»[١٣]، وإلا ذهب تعبه سدى، وكأن التعقيد علامة على الحصول على الخرز بدل اللؤلؤ. وهنا يكرس الجرجاني مفهوم الفرح (المتعة أو اللذة) بوصفه مبدأ نقديا[١٤] .

Scanned by CamScanner

توقف التمنع على دقة الفكر

إن حديث الجرجاني عما لا يدرك إلا بالفكر في تحصيله هو من وجه آخر يمنح الذات المتلقية دوراً في تشكيل المعنى ، فثمة بون شاسع بين نص يتمنع عليك ، ويدل عليك ، قبل منحك وصله ، لتوقفه على دقة الفكر في الصّنعة ، وبين نص معقد يشمخ بأنفه متعالياً ، ولا يعطيك شيئاً ، يقول الجرجاني :

«ولو كان الجنس الذي يوصف من المعاني باللطافة ، ويعد في وسائط العقود ، لا يحوجك إلى الفكر، ولا يحرك من حرصك على طلبه ـ بمنع جانبه وببعض الإدلال عليك وإعطائك الوصل بعد الصد ، والقرب بعد البعد ـ لكان «باقلى حار» وبيت معنى وهو عين القلادة وواسطة العقد واحداً ، ولسقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبيين ،وكان كل من روى الشعر عالماً به ، وكل من حفظه ـ إذا كان يعرف اللغة على الجملة ـ ناقداً في تمييز جيده من رديئه . . .»(١٥)

فالجرجاني هنا يفاضل بين سامع وسامع، أو متلق ومتلق ، ومفاضلته في صميم الحديث عن القارئ العارف الذي ينماز عن القارئ العادي بقدرة الأول على مغامرة البحث عن احتمالات النص وممكناته المفتوحة ، وقراءة لغة النص التي تومئ ، وتوحي

Scanned by CamScanner

وترمز ، وتكمم المعنى - وهو في صميم الحديث عن دور الذات المتلقية في تشكيل المعنى ، فالمعنى ليس موجوداً في النص وحسب، بل يشترك في صنعة النص والقارئ أو الناقد. وهنا يأتي حديث الجرجاني عما لا يدرك إلا بالفكر في تحصيله ، حيث يقول:

«هذا ، وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله ، فهل تشكل في أن الشاعر الذي أداه إليك ، ونشر بزه لديك ، قد تحمل فيه المشقة الشديدة ، وقطع إليه الشقة البعيدة ، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص ، ولم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص؟»(١٦).

فهو يدعو القارئ إلى بذل جهد مواز للجهد الذي بذله (المبدع/ الشاعر) ، حيث قطع إليه الشقة البعيدة ، حتى غاص على الدر منه. ويستشهد الجرجاني بالبحتري ويرى أن صفة شعر البحتري من هذا الوجه ، حيث يقول :

«وإنك لاتكاد تجد شاعراً يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب ،ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب ، ما يعطي البحتري ،ويبلغ في هذا الباب مبلغه ، فإنه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر ، حتى يعنق من تحتك إعناق القارح المذلل ، وينتزع من شماس الصعب الجامح ، حتى يلين لين المنقاد الطيع ، ثم لا يمكن ادعاء أنّ جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر ، والغنى عن فضل النظر ، كقوله :

فــــــؤادي منــك مــــــلآن
وســــــري فــــيك إعــــلان

Scanned by CamScanner

وقوله :

عن أي ثغر تبتسم

وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياد حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها ، إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط إليه؟»[١٧] .

ويستجيد الجرجاني للبحتري قصيدته في المتوكل، ومطلعها :

منى النفس في أسماء لو يستطيعها

بها وقدها من غادة وولوعها

ويكشف الماوردي فضل الشفافية والتّمنّع في النص ، ويراه في احتجاب البصر عند البشر وما يلقيه هذا الحال في النفس من تعظيم بسبب مركب النقص وعلة الفقد وما يحصل لذلك المعنى المتواري من تفخيم ، حتى ليحكم على السافر من تلك المعاني المباشر بالهوان والزراية ، يقول :

«المحجوب عن الإفهام كالمحجوب عن الأبصار فيما يحصل له في النفوس من التعظيم ، وفي القلوب من التفخيم ، وما ظهر منها ولم يحتجب هان واسترذل»[١٨] .

Scanned by CamScanner

اطراح المعقد من الشعر والكلام

«هذا والمعقد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة ، لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرتك ، وشعب ظنك ، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب؟ وأما الملخص فيفتح لفكرتك الطريق المستوي ويمهده ، وإن كان فيه تعاطف أقام عليه المنار ، وأوقد فيه الأنوار، حتى تسلكه سلوك المتبين لوجهته ، وتقطعه قطع الواثق بالنجح في طيته ، فترد الشريعة زرقاء ، والروضة غناء ، فتنال الري ، وتقطف الزهر الجني»(١٩) .

Scanned by CamScanner

النص الخفي/ما وراء النص

إن حديث الجرجاني عن النص الخفي الذي يتوصل إليه بتغلغل الفكر هو حديث عما يخفيه النص الظاهر ، وهنا لا بد للقارئ الجيد من مفاوضة النص مفاوضة عنيدة ليظهر أن وراء النص الظاهر نصاً خفياً يتحرك خفية ويسرية تامة. وقارئ هذا النص يجب أن ينماز بقدراته الفكرية ، وقراءة سر المعرفة وسر خفائها . إن هذه المعرفة التي يمتلكها القارئ هي التي تجعل النص الخفي يطمئن للقارئ العارف فيعطيه بعض أسرار تجلياته الخفية.

ومن هنا وصف الجرجاني القارئ العارف بالمدقق في المعاني، وأنا أسميه المنصت للنص : والإنصات هنا يعني القدرة على سماع ما لا يسمعه كل قارئ ، لأن من حق النص الفني أن ننصت لبنيته الخفيّة، مثلما ننصت لبنيته الظاهرة لفهم ما يقال وراء ما قيل . يقول الجرجاني :

«ولم أرد بقولي إنّ الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس ، أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فادركها فقد استحققت الفضل ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائص على الدّر . . .»(٢٠) .

Scanned by CamScanner

لقد عنى النقد الحديث عناية واضحة بماأطلق عليه (النص الغائب) أو المسكوت عنه ممّا لم يشأ قائله أن يقوله صراحة ، أو مما لم تشأ الصّنعة الأدبية بما هي علاقة بين دال ومدلول أن تصرّح به . فالنص الغائب إذن هو كل ما لم يقله النص صراحة ولكنه كامن فيه، على الناقد أن يحضره إلى عالم الإشارة من خلال نظام الكتابة أو من خلال السياق . وقد بدأت فكرة النص الغائب تظهر بعد دراسات دي سويسر F. de Saussure ، ومفاهيمه عن الدال والمدلول ، حيث ميز بين ما أسماه (الدال) Signifier ، أي الصورة الصوتية، أو الكلمة ذاتها ملفوظة أو مكتوبة ، والمدلول Signified وهو المتصور الذهني أو المفهوم للصورة الصوتية[٢١]، ثم شهد مفهوم (النص الغائب) تطوراً آخر، ولقي دفعة جديدة على يد كل من رولان بارت Barthes. R ، وجوليا كريستفا Kristeva, J ورومان جاكبسون Jakbson. R وغيرهم من النقاد الغربيين[٢٢].

إن الناظر في نصوص الجرجاني ابن القرن الخامس الهجري، مع إدراكه الفرق المعرفي بين عصره وعصرنا ، ودون مبالغة أو تمحل أو محاولة إسقاط أو زعم شرف لتراثنا النقدي ، ليستطيع أن يدرك مدى الذكاء النقدي الأصيل، وهنا لا يمكن إنكار إفادته من أرسطو[٢٣] في وصول هذا الناقد إلى معنى النص الغائب، وإلى دور القارئ في تشكيل هذا المعنى . فأما النص الذي يسرع إلى الفكر فهو نص بسيط لا يحتاج إلى قطع مسافة إليه ، وأما النص الآخر (الغائب) فهو الذي يأبى أن يكون له ذلك الإسراع، بل يحتاج معه القارئ إلى قطع مسافة إليه ، وفضل تعطف بالفكر

Scanned by CamScanner

عليه. يقول الجرجاني :

«واعلم أنك إن أردت أن تبحث بحثاً ثانياً حتى تعلم لم وجب أن يكون بعض الشبه على الذكر أبداً ، وبعضه كالغائب عنه ، وبعضه كالبعيد عن الحضرة لا ينال إلا بعد قطع مسافة إليه، وفضل تعطف بالفكر عليه ، فإن ههنا ضربين من العبرة يجب أن تضبطهما أولاً ، ثم ترجع في أمر التشبيه ، فإنك حينئذ تعلم السبب في سرعة بعضه إلى الفكر ، وإباء بعض أن يكون له ذلك الإسراع. . . »[٢٤] .

إن الجرجاني لا يكتفي بتبيان فضيلة النص غير المكشوف ، بل يتجاوز ذلك إلى تبيان أهمية الغرابة بمفهومها الذي يبتعد بها عن الاستعارات الجاهزة أو المصنوعة أو المكررة. فبعد الصورة عن الخاطر يجعلها في مرتبة أعلى وأفضل ، وآية ذلك ما تتوفر عليه من ديمومة في منح المتلقي دلالات جديدة ، وما تتوفر عليه من طاقة رمزية وإيحائية . وفرق بين النص الذي يبنى نصيته على استعارات أو صور جاهزة ونص غني برموزه ، غني بكثافته التي تتشكل من داخل النص نفسه فيقودك من معنى تعقله إلى معنى آخر، متنقلاً بك من المعنى إلى المعنى . وهنا يكون دور المتلقي فاعلاً ولا يكتفي بأن يكون مستهلكاً للنص فحسب ، وإنما يغدو شريكاً في إنتاج المعنى ، وتفتيق الدلالة ، وكأن النص الحاضر يقترح عليه معاني متعددة ولا يبلغه معنى واحداً .

Scanned by CamScanner

الغرابة والنص الغائب

ومن هذ الباب أيضاً يأتي حديث الجرجاني عن «غرابة التشبيه والتمثيل» في قوله :

«. . . فنحن وإن كنا لا يشكل علينا الفرق بين التشبيه الغريب وغير الغريب إذا سمعنا بهما ، فإن لوضع القوانين وبيان التقسيم في كل شيء وتهيئة العبارة في الفروق ، فائدة لا ينكرها المميز ولا يخفى أن ذلك أتم للغرض وأشفى للنفس .

والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر ، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به ، بل بعد تثبت وتذكر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها ، وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب/ منه»[٢٥] .

إن عبارات مثل : «فلي النفس ، بعد تثبت وتذكر ،، مما لا يتسرع إليه الخاطر» تشير إلى فعل القراءة وكيف يكون ناجعاً حين تتحول القراءة من حالة رصد متعجل لاقتناص صورة شعرية هنا ، واستعارة هناك ، إلى حدث استكشاف لخبايا النص ، وفعل نفاذ إلى ما يختبئ وراءه أو فوقه أو تحته ، بحثاً عما لاذ بأصقاعه وأغواره المحجبة من أبعاد شعرية متكتمة على نفسها[٢٦] .

Scanned by CamScanner

الغــرابة هنا ممدوحــة مطلوبة ، بل هي من ســمــات النص المؤسس، لأنه يرتكز إلى ذاته في تأسيس غرابته ، ولكنه لا يخرج عن قواعد الشفرة ، ولكن دلالته هي الّتي تتغيّر تبعاً لتغير القارئ ومدى قدرته على «فلي النفس عن الصور التي تعرفها ، وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ماغاب منه» .

ولعل الغرابة هنا تساوي الغموض الذي درسه النقاد الغربيون وعدوه سمة مميزة للنص الإبداعي كما فعل الناقد الإيطالي امبرتو إيكو مثلاً [٢٧] ، أو كما فعل وليم آمبسون صاحب كتاب سبعة أنماط من الغموض[٢٨] .

ومرة أخرى لا يفهم من الغرابة هنا ، أو التمنع انغلاق النص أو انبهامه ، وإنما يفهم منه رمزيته وانفتاحه على القارئ العارف وما تبعثه الغرابة من لذة فيه، دون أن يسطح المعنى بالبديهي المتداول . يقول الجرجاني:

« . . . فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه (يقصد علم الفصاحة) ، وجدت جله أو كله رمزاً ووحياً ، وكناية وتعريضاً ، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر ، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفي ، حتى كأن بسلا حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها ، وبادية الصفحة لا حجاب دونها ، وحتى كأن الإفصاح بها حرام ، وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض/ غيرسائغ»[٢٩] .

وقد أشار باحث إلى أن تصورت أبي إسحق الصابي

Scanned by CamScanner

(ـ ٣٨٤هـ) حول غموض الشعر، قد ظهرت عند الجرجاني على نحو مختلف ، إذ لم يعمد الجرجاني إلى ربط غموض الشعر بمبناه كما فعل الصابي ، بل تحدث عن الغموض باعتباره سمة مميزة للشعر وربطها بقيمته وبتأثيره في المتلقي[٣٠]. ولكن فضل الصابي وسبقه التاريخي في إثارة موضوع «الغموض في الشعر» واضح حيث يقول : «إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن أفخر الترسل هو ما وضح معناه وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك عرضه إلا بعد مماطلة منه لك، وعرض منك عليه ، فلما صارت الإصابتان في الأمرين مترامیتین على طرفين متباينين ، بعد على القرائح أن تجمعها ، فشرقت إلى هذه فرقة ، وغربت إلى ذاك أخرى. . . »[٣١] .

ولعل تعبير الصابي عن الوضوح وجعله سمة للترسل والغموض، وجعله سمة مميزة للشعر بقوله «فشرقت إلى هذه فرقة» بما يحمل الشروق من معنى الوضوح ، وتعبيره عن الغموض في الشعر بقوله «وغربت إلى ذاك أخرى» ، بما يحمل الغروب من معنى التستر والخفاء أو التخفي ، أمر يشي بهذا الفهم الثاقب والمتقدم قياساً إلى زمنه ، ويستحق أن يثبت في هذا المقام .

ومهما يكن الأمر فإن مصادر الجرجاني المعرفية المتعددة من يونانية وعربية ، قد أهلته بالفعل إلى تأسيس خطاب نقدي ذي طاقات كامنة ، وكفاءة لغوية عالية ، وقدرات تأويلية ، بما يستحق معه أن يستقطب الخطاب النقدي المعاصر ، وأن يحظى بأفق تلق يتخلى عن النمطية، ويستند إلى إعمال الفكر . والفكر هنا بمثابة

Scanned by CamScanner

المرجعية المعرفية التي يجب أن يمتلكها الناقد ، أو القارئ العارف،أو المؤول ،الذي لا يكتفي بالنظر في ظاهر النص ، بل يخترق سطوح المحمولات إلى ماهياتها، بوساطة رؤية استنبطانية وعرفانية جديدة(٣٢) .

لقد أدرك الجرجاني أن ثمة خيطاً رفيعاً بين التمنع ،وهو دلالة على دقة الفكر، والتعقيد ، وهو ممجوج مرفوض ، فقال :

«وأما التعقيد ، فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض ، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق، كقوله :

ولذا اسم أغطية العيون جفونها

من أنها عمل السيوف عوامل(٣٣)

وإنما ذم هذا الجنس ، لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدر الذي يجب في مثله ، وكدك بسوء الدلالة ،وأودع لك في قالب غير مستو ولا مملس ، بل خشن مضرس ، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك ، وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن»(٣٤) .

Scanned by CamScanner

التأول والتأويل بين ذاتية التلقي وموضوعيّة المعرفة

استخدم الجرجاني مصطلحي «التأول» و«التأويل» بمعنيين ، ربما كان بينهما بعض التقاء في معنى التصور ، أو «التعليل التخييلي» وهذا مصطلحه(٣٥) . فقد أفرد الجرجاني حديثا خاصا لما أسماه «التعليل التّخييليّ والتأول في الصفة» . ولعل قراءة متأنية لمفهوم التأول كما عبر عنه الجرجاني ، تطلعنا على أن التأول يأتي بمعان منها :

الادعاء ، والتخيل ، وإنكار الصورة الحقيقية لشيء ، والتناسي والخداع مع علم المتناسي بما يفعل ، وكل هذه من وجهة نظر الشاعر وتأول القارئ ، فالشاعر هو الذي يتخيل ، ويدعي ، وينكر الصورة الحقيقية للشّيء الذي يريد تصويره فيتناسى حقيقته ويخدع نفسه ، ثم يأتي القارئ فيؤول. وفي هذا يقول الجرجاني :

«ومما يشبه هذا الفن الذي هو تأول في الصفة فقط ، من غير أن يكون معلولاً وعلة ، ما تراه من تأولهم في الأمراض والحميات أنها ليست بأمراض ، ولكنها فطن ثاقبة وأذهان متوقدة وعزمات ، كقوله :

وحوشيت أن تضرى بجسمك علة

ألا إنها تلك العزوم الثواقب

Scanned by CamScanner

ويستشهد الجرجاني بعدد من الأبيات مؤكداً مقولته في التعليل التخييلي والتأول في الصفة نكتفي منها ببعض الأمثلة الدالة :

ومن أوضح الأمثلة على ذلك استشهاده بقول ابن المعتز :

صدت شرير أزمعت هجري وصغت ضمائرها إلى الغدر
قالت : كبرت وشبت قلت هذا غبـــار وقـــائع الدهر

ثم يتأول قائلاً :

«ألا تراه أنكر أن يكون الذي بدا شيبا ، ورأى الاعتصام بالجحد أخصر طريقاً إلى نفي العيب وقطع الخصومة ، ولم يسلك الطريقة العامية فيثبت المشيب ، ثم يمنع العائب أن يعيب ، ويريه الخطأ في عيبه ، ويلزمه المناقضة في مذهبه . . .»(٣٦) .

وهكذا إذا تأولوا في الشيب أنه ليس بابيضاض الشعر الكائن في مجرى العادة وموضوع الخلقة ، ولكنه نور العقل والأدب قد انتشر ، وبان من وجهة وظهر ، كقول الطائي الكبير (يريد أبا تمام) :

ولا يروعك إيماض القتير به
فإن ذاك ابتسام الرأي والأدب

ولقد خطا الجرجاني خطوة أخرى بالاستشهاد بقصيدة عدتها عنده أحد عشر بيتاً ، (وفي الديوان أربعة عشر بيتاً) ، عن البيت والبيتين ، ليقدم لنا صورة نامية وممتدة لمفهوم التأول ، من خلال استشهاده بقول ابن الرومي :

Scanned by CamScanner

خجلت خدود الورد من تفضيله
خجلاً توردها عليه شاهد
لم يخجل الورد المورد لونه
إلا وناحله الفضيلة عاند
للنرجس الفضل المبين وإن أبى
آب وحاد عن الطريقة حائد
فضل القضية أن هذا قائد
زهر الرياض وأن هذا طارد
شتان بين اثنين : هذا موعد
بتسلب الدنيا ، وهذا واعد
ينهى النّديم عن القبيح بلحظه
وعلى المدامة والسماع مساعد
اطلب بعفوك في الملاح سميه
أبداً ، فإنك لا محالة واجد
والورد إن فكرت فرد في اسمه
ما في الملاح له سمي واحد
هذي النجوم هي التي ربتهما
بحيا السحاب كما يربي الوالد

Scanned by CamScanner

فـــانظـر إلى الأخـــوين من أدناهمـــا

خـــجـــلاً توردها عليـه شـــاهد

أين الخـــدود من العــيــون نفــاســة

إلا وناحله الفـــضـــيلة عـــاند

ثم يقول الجرجاني بتأول القصيدة قائلاً :

«وترتيب الصنعة في هذه القطعة ، أنه عمل أولا على قلب طرفي التشبيه ، . . . فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ثم تناسى ذلك وخدع نفسه وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة ثم لما اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته ، طلب لذلك الخجل علة ، فجعل/علته أن فضل على النرجس ، ووضع في منزلة ليس يرى نفسه أهلاً لها ، فصار يتشور من ذلك ، ويتخوف عيب العائب ، وغميزة المستهزئ . ويجد ما يجد من مدح مدحة يظهر الكذب فيها ويفرط ، حتى تصير كالهزء بمن قصد بها . ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر في سحر البيان ، ما رأيت من وضع حجاج في شأن النرجس ، وجهة استحقاقه افضل على الورد ، فجاء بحسن وإحسان لا تكاد تجد مثله إلا له»(٣٨) .

وتكمن أهمية الاستشهاد بهذا النص في أنه تابع نمو الصورة كاملة وممتدة ، ولم يقف عند بيت أو بيتين ، وفي أنه قام بعملية تأويل للنص ، أي بإعادة بناء للصورة الشعرية فيه على وفق قراءته لتأول الشاعر .

Scanned by CamScanner

فالجرجاني لا يقوم بعملية شرح معطى محدد سلفا ، أو شيء له وجود خارجي محايد عن المتلقي ، ولكنه يثبت لنا من خلال التأويل أن ثمة بين المتلقي والنص الأدبي شيئاً مشتركاً هو تجربة الحياة. وصحيح أن هذه التجربة ذاتية عند المتلقي ، ولكنها تحدد لها الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها . وهذه التجربة ـ من وجه آخر ـ موضوعية في العمل الأدبي نفسه . وعملية الفهم تقوم على الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب ، من خلال الوسيط المشترك . وعملية الفهم هذه لا تتم إلامن خلال معايشة التجربة التي يعبر عنها النص ،حيث يثير فينا النص ، من خلال المعايشة ، وعن طريق العرض التخييلي الحي للتجربة ، أحاسيس وأفكاراً ، ومواقف واتجاهات ، متضمنة في تجربتنا الذاتية(٣٩) .

أما مصطلح التأويل ، فقد استخدمه الجرجاني في حديثه عن «العكس في التمثيل بالتأويل» ، أو «جعل الفرع أصلاً والأصل فرعاً في التمثيل وعلاقته بالتأويل»(٤١) .

ويقف على بيت محمد بن وهب في مدح المأمون في قوله :

وبدا الصباح كأن غرته

وجه الخليفة حين يمتدح

«فهذا على أنه جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعاً ، ووجه الخليفة أصلاً»(٤١) .

Scanned by CamScanner

ويرى الجرجاني أن في هذه الطريقة خلابة وشيئاً من السحر، وسحره أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر ، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها ، والمعاني إذا وردت على النفس هذا المورد ، كان لها ضرب من السرور خاص ، وحدث بها من الفرح عجيب . ثم يشبه نائل المعنى بهذه الطريقة بنائل الربح في صورة رأس المال(٤٢).

ويرى الجرجاني أن طريقة عكس التشبيه لا تجيئ في «التمثيل»، وأنها إذا سلكت فيه كان مبيناً على ضرب من التأول والتخيل يخرج عن الظاهر خروجاً ظاهراً ، ويبعد عنه بعداً شديداً. وبالمثال فيما جاء من التّمثيل مردوداً فيه الفرع إلى موضع الأصل والأصل إلى محل الفرع ، قوله (القاضي التنوخي) :

وكأن النجوم بين دجاه

سنن لاح بينهن ابتداع

وذلك أن تشبيه السنن بالنجوم ، تمثيل ، والشبه عقلي ، وكذلك تشبيه خلافها من البدعة، والضّلالة بالظّلمة . ثمّ إنّه عكس فشبّه النّجوم بالسّنن.

«فالتّأويل في البيت :أنّه لمّا شاع وتعورف وشهر وصف «السّنة» ونحوها بالبياض والإشراق ، و«البدعة» بخلاف ذلك ، وغدا لها فضل اختصاص بسواد اللون ، فصار تشبيه النجوم بين الدجى بالسّنن بين الابتداع ، على قياس تشبيههم النجوم في الظلام ببياض الشيب في سواد الشّباب .

Scanned by CamScanner

وخلاصة القول في تأويل البيتين المستشهد بهما آنفاً :

وبدا الصباح كأن غرته … وجه الخليفة حين يمتدح
وكأن النجوم بين دجاه … سنن لاح بينهن ابتداع

أن التأويل في الأول أنه جعل وجه الخليفة زيادة من النور والضياء يبلغ بها حال الصباح أو يزيد ، والتأويل في الثاني أنه خيل ما ليس بمُتلوّن كأنه مُتلوّن ، ثم بنى على ذلك[٤٣].

ويستمر الجرجاني في تأويل البيت الثاني على وجه آخر ، فيقول : «وإن تأولت في قوله : (سنن لاح بينهن ابتداع) ، أنه أراد معنى قولهم : إن سواد الظلام يزيد النجوم حسناً وبهاء ، كان له مذهب ، وذلك أنه لما كان وقوف العاقل على بطلان الباطل ، واطلاعه على عوار البدعة، وخرقه الستر على فضيحة الشّبهة ، يزيد الحق نبلاً في نفسه، وحسناً في مرآة عقله ، جعل هذا الأصل من المعقول مثالاً للمشاهد المبصر هناك ، إلا أنه على ذلك لا يخرج من أن يكون خارجاً عن الظاهر ، لأن الظاهر أن يمثل المعقول في ذلك بالمحسوس، . . .[٤٤].

إن ما يقوم به الجرجاني من فحص لاحتمالات المعنى ، وتقليب لها على وجوه مختلفة ، لهو مما دعا إليه وطوره بعض منظري التأويل (Interpretation) ، أو الهرمنوطيقا (Heremeneutic) حيث يميزون بين المعنى الذي أراده المؤلف (القصد) والمعنى الكامن في النص نفسه .

ويرى بعضهم أن المعنى يمكن الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات العديدة التي يمكن أن يعنيها النص . وأن على

Scanned by CamScanner

الهرمنيوطيقا أن تأخذ على عاتقها هذه المهمة[٤٥] . وهذا بول ريكور P. Recoer ، يؤكد استقلال النص من حيث المعنى ، لتصبح مهمة المفسر هي النفاذ إلى عامل النص وحل مستويات المعنى الكامن فيه ، الظاهر والباطن ، الحرفي والمجازي ، المباشر وغير المباشر ، ليبدأ التفسير من كشف ما انغلق من المعنى المستقل[٤٦] .

ولعلنا نشير في هذ السياق إلى أبرز دعاة ومفكري الهرمنيوطيقا من أمثال الإيطالي بيتي Betti ،والفرنسي بول ريكور P. Ricoer ، والأمريكي هيرش Hirsh[٤٧] ، الذين سعوا إلى إقامة نظرية (موضوعية) في التفسير . ويهمنا أن نستحضر بول ريكور في تفرقته بين طريقتين للتعامل مع الرموز . الأولى : هي التعامل مع الرمز بوصفه نافذة نطل منها على عالم المعني ، فيغدو الرمز وسيطاً شفافاً ينم عما وراءه ، والثانية : هي التعامل مع الرمز بوصفه حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها ، بل يجب إزالتها وصولاً إلى المعنى المختبئ وراءها Dymystification ، والرمز في هذه الحالة لا يشف عن المعنى بل يخفيه ويطرح بدلاً منه معنى زائفاً . ومهمة (الهرمنيوطيقا) هي إزالة المعنى الزائف السطحي ، وصولاً إلى المعنى الباطني الصحيح . وهنا يأتي دور القارئ في النفاذ إلى مستويات المعنى بوساطة التحليل اللغوي[٤٨] .

Scanned by CamScanner

فعل التأويل والإنصات للنص

إن بحثنا في النص المتمنع هو بحث فيما وراءه ، وما فوقه ، وما تحته ، بعد أن مضى العهد الذي نقف فيه من النص موقفاً أخلاقياً فقط فنمدح أو نقدح ، نجمل أو نقبح بسذاجة ، وكان الناقد يحمل صولجان الحكم من خلال أحكام قيمية وحسب . لسنا ضد حكم القيمة في النهاية ، ولكن بعد شغل على النص ، ومحاولة التماهي معه ، والإنصات له ، وسماع ما لم يقله لكل واحد ، وهذا تماماً ما نفهمه من حديث عبد القاهر الجرجاني عن الفرق بين التشبيه الغريب وغير الغريب ، حيث يقول تحت عنوان «غرابة التشبيه والتمثيل» :

« . . . إن مما يقتضي كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس ودورانه على العين ، ويدوم تردده في مواقع الأبصار، وأن تدركه الحواس في كل وقت أو في أغلب الأوقات وبالعكس، وهو أن سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر ، وتعرض صورته في النفس ، قلة رؤيته ، . . . وإذا كان هذا أمراً لا يشك فيه ، بان منه أن كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبداً ، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل ، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه

Scanned by CamScanner

المردود إليه غريب نادر بديع ، ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين ، بحسب حالها منهما ، فما كان منها إلى الطرف الأول أقرب ، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب ، فهو أعلى وأفضل ، وبوصف الغريب أجدر»[٤٩].

وهكذا يغدو تحجّب النص مستحباً بفعل قوته الداخلية ، وما يمتلكه من عناد وصلابة في وجه الاحتواء والتدجين . وهنا يأتي فعل القراءة الحقيقي ، بحيث لا يتعامل القارئ مع النص تعاملاً فوقياً بوصفه نصاً قابلاً للمدح أو القدح ، للإثبات أو النفي من موقف استعلائي مسبق . فعل القراءة يصبح هنا بحثاً في فضاءات ذلك النص ومحاولة للتواصل الثقافي والمعرفي والفكري معه ، فبقدر ما يمتلك القارئ من أدوات معرفية ونقدية، بقدرما يكون مستعداً للسفر في عالم النص واقتناص لذائذه ، والتحصل على متعه الكثيرات . عندها يصبح عمل (القارئ/ الناقد) مساوياً لعمل النص أو متفوقاً عليه ، أو هابطاً عنه . ويصير النص ميداناً للحوار بين ناص مبدع ، ونص مبدع، وقارئ عارف وقادر على الحضور في النص ، والترحال أو السفر في مجاهله وخباياه ، بحثاً عن المتستر أو المندس في تلاوين الرؤية للعالم وللكلمة ، والرؤية لحدث الكتابة ذاته ، وهنا يصير للتلقي متعة .

وبهذا المعنى فإن النصوص المؤسسة الأصيلة تبقى منفتحة وقابلة للقراءة ، بل لقراءات عبر التاريخ ، لأنها تفي دائماً بحاجات قارئها ، بما تمتلكه من تاريخ ومدى ، وتاريخها ومداها هما اللذان يمنحانها سلطاناً ومقدرة على كسر كل محاولات الاحتواء[٥١].

Scanned by CamScanner

لقد كان هاجس الجرجاني الذي ظل يلاحقه ، هو البحث عن هذا المتخفي (الخبيء) أو (المخبوء) أو (الدفين) ، وكان ذلك الهاجس يحتفظ بكثير من الألق والتجدد عبر السنين ، وكأن قوله ما يزال صالحاً لعصرنا حيث يقول :

«ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى «الفصاحة» و«البلاغة» ، و«البيان» ، و«البراعة» وفي بيان المغزى من هذه العبارات ، وتفسير المراد بها ، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء ، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب ، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج. . . »[٥٢] .

Scanned by CamScanner

خلاصة واستنتاج

إن تمنع النص لا يعني استغلاقه ، كما لا يعني البحث عن النص الغائب نفي النص الحاضر ، فالنص الغائب ليس نقيضاً للنص الحاضر ، بل هو مبني منه وعليه ، ولكنه بحث دائم ودائب عما يكمن خلف النص الحاضر ، أو ما يكمن في لا وعي اللغة بحثاً عن المسكوت عنه .

وفلسفة التمنع كما لحظناها كامنة في لغة الإبداع نفسها بوصفها لغة إيماء وإيحاء وترميز وتكميم للمعنى، اختارها مبدع واحد من ضمن سلسلة الاختيارات اللغوية ، يجب أن يتبعها أو يوازيها ذات قارئة ثقفة عارفة تستطيع البحث والمحاورة والمناورة، بل ومفاوضة النص ، قصد كشف احتمالاته المفتوحة والغنية . وفي هذا السياق تقفز طروحات الجرجاني إلى أن تأخذ مكانها في سياق تطور نظرية القراءة التي تمنح الذات دوراً في إنتاج المعنى . يرى جادامير في فلسفته الهرمنيوطيقية أن الفن يتضمن داخل إطاره الجمالي الشكلي حقيقة هي المعنى الّذي يدعيه الفنّ ، ويرفض أن يرى الفن فقط داخل إطار المتعة الجمالية، بل يرى أن الفن ، مثله مثل الفلسفة والتاريخ ، يتضمن نوعاً من الحقيقة(٥٣).

Scanned by CamScanner

ولكن ما هي خصوصية الحقيقة في الفن؟

يرى جادامير أن الحقيقة في الفن تتجلى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي ، هذا الوسيط هو الشكل الذي يحول به الفنان تجربته الوجودية إلى معطى ثابت وهذا المعطى الثابت الذي يثبت التجربة الوجودية للفنان ، المتمثل في شكل ، يجعل تلقي التجربة مفتوحاً للقراء القادمين (للأجيال)[٥٤] .

تأسيساً على ما سبق فإن حديث الجرجاني عما لا يدرك إلا بالفكر يستشف منه أن المتعة الجمالية التي نحصل عليها ليست منصبة على الشكل وحده ، إذ الشكل يصبح تحصيل حاصل ، وإنما، أيضا ، على ما يقوله هذ الشكل من فكر أو ما يمثله من فكر، أو ما يمثله من حقيقة موجودة في هذا النص .

أما حديث الجرجاني عن النص الخفي أو المخبوء ، أو الذي يحتاج إلى قطع مسافة للوصول إليه ، فهو جزء مما تعنى به الدراسات السيميائية الحديثة ، التي ما فتئت تركز على المعاني الكامنة خلف النص المقروء ، متجاوزة المعنى (المستند للإشارات) إلى الدلالة (المستندة للنص) .

Scanned by CamScanner

مراجع الفصل الأول

١ ـ عنوان الكتاب بالفرنسية "La Pleasure du Texte" وترجمه منذر عياشي بـ «لذة النص» ، وربما عاد في جزء منه إلى الفلسفات الجمالية وتفريقها بين اهمية الأدب بوصفه متعة جمالية وحسب أو يتضمن نوعاً من الحقيقة .

٢ ـ انظر : عز الدين إسماعيل (مترجم) ، نظرية التلقي من تأليف روبرت هولب ، جدة . منشورات النادي الأدبي ، ط١ ، ١٩٩٤.

٣ ـ أسرار البلاغة ، قرأه وعلق وعليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، ١٩٩١م ، ص١٣٩.

٤ ـ أسرار البلاغة ، ص١٣٩ ، والبيت للقطامي في ديوانه.

٥ ـ انظر : اليوسفي ، لحظة المكاشفة الشعرية ، إطلالة على مدار الرعب ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٩٢م ، ص ٢٤ ـ ٢٥ .

٦ ـ أسرار البلاغة ، ص١٤٠.

٧ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٤١ ، العارف .

٨ ـ انظر : محمدعبد المطلب ، هكذا تكلم النص ، استنطاق النص الشعري لرفعت سلام ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٧م ، ص ٣٠ ـ ٣١ .

٩ ـ انظر : محمد لطفي اليوسفي ، لحظة المكاشفة الشعرية ، ص ١٨١ .

١٠ ـ البيان والتبيين ، دار الفكر للجميع ، ١٩٦٨ ، ج١ ، ص٥٥ .

١١ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٤٢ ـ ١٤٣.

١٢ ـ انظر : عمر أوكان ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت ، دار أفريقيا الشرق ، ١٩٩١م ، ص٤٥.

١٣ ـ انظر : سعيد الغانمي ، منطق الكشف الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٩ ، ص ٢٠١.

Scanned by CamScanner

١٤ ـ للوقوف على مفهوم «لذة النص» ، انظر : رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ص٩٣ .

١٥ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .

١٦ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٤٥ .

١٧ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٤٦ .

١٨ ـ الماوردي ، أدب الدنيا والدين ، حققه وعلق عليه ، محمد فتحي أبو الحسن ، أبو بكر ، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٨٨م ، ص ٧٥ ، وانظر : صالح هويدي ، النقد الأدبي الحديث ، ص٨٢ .

١٩ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٤٧ .

٢٠ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٥٢ .

٢١ ـ انظر : فصول في علم اللغة العام ، ت : أحمد نعيم الكراعين ، الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٣ ـ ١٢٤ .

٢٢ ـ انظر : بسام قطوس ، استراتجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي ، دار الكندي، إربد ١٩٩٨ ، ص ٥٤ .

٢٣ ـ انظر : جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي ، ط٣ ، ١٩٩٢ ، ص ٢٩١.

٢٤ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٦٠ .

٢٥ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٥٧ .

٢٦ ـ انظر محمد لطفي اليوسفي ، المتاهات والتلاشي ، ص ١٢٧ .

٢٧ ـ انظر : وليم راي ، المعنّى الأدبي ، ص ١٤٤ .

٢٨ ـ Empson,Wiliam, Seven Types of Ambiguity, Chatto, and، Windus, London, 1977.

٢٩ ـ دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، ودار المدني بجدة ، ط٣ ، ١٩٩٢، ص ٤٥٥ .

٣٠ ـ انظر : زياد الزعبي ، رسالة أبي إسحق الصابي في الفرق بين المترسل

Scanned by CamScanner

والشاعر دراسة توثيقية نقدية ، أبحاث اليرموك ، م١١،ع١ ، ١٩٩٣م، ص ١٤٠.

٣١ ـ الزعبي ، السابق ، ص ١٥٦.

٣٢ ـ انظر : رشيد يحياوي ، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي ، أفريقيا الشرق ، ص٦٣.

٣٣ ـ البيت للمتنبي كما أشار المحقق .

٣٤ ـ أسرار البلاغة، ١٤٢.

٣٥ ـ أسرار البلاغة ، ص ٢٨٠ ـ ٢٨١.

٣٦ ـ أسرار البلاغة ، ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣.

٣٧ ـ أسرار البلاغة ، ص ٢٨٤.

٣٨ ـ أسرار البلاغة ، ص ٢٨٥.

٣٩ ـ انظر : إشكاليات القراءة والتأويل ، ص ٢٧ .

٤٠ ـ الأسرار ، ص ٢٢٦.

٤١ ـ الأسرار ، ص ٢٢٣.

٤٢ ـ انظر : الأسرار/ ص ٢٢٣ ـ ٢٢٤.

٤٣ ـ بتصرف عن أسرار البلاغة ، ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧.

٤٤ ـ أسرار البلاغة، ص ٢٢٨.

٤٥ ـ See : Hirsh, E.D/JR, Validity in Interpretation, Yale Univ. Press, 1969, PP. 1 - 10 .

٤٦ ـ Ricoeur, Paul, Interpreation Theory, The Texts christain Univ. press, 4th, 1976. P. 30.

٤٧ ـ See : Hirsh, E.D/JR, Validity in Interpretation, Yale Univ. Press, 1969, PP. 1 - 10 .

٤٨ ـ انظر : نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءات وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ١٩٩٢ ، ص ٤٤.

Scanned by CamScanner

٤٩ ـ أسرار البلاغة ، ص ١٦٥.

٥٠ ـ انظر : بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ص : ٧ .

٥١ ـ انظر : محمد لطفي اليوسفي ، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ، تونس ، دار سراس للنشر، ١٩٩٢ ، ص ٥٥، ص ٦٢ .

٥٢ ـ دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ،. القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص٣٤.

٥٣ ـ Gadamer, Heideger's Late, Philosophical Hermeneutics, ed . by David E. Ling. University of California press, 1976. PP. 170 - 171 .

٥٤ ـ إشكاليات القراءة وآيات التأويل ، ص ٣٩ .

Scanned by CamScanner

الفصل الثاني

تمنع النص متعة التلقي

الإجراء النقدي

Scanned by CamScanner

قمنا في الفصل الأول من كتابنا بالتأسيس لما أسميناه «تمنّع النص : متعة التلقي» مترسمين خطى ناقد عربي فذ هو عبدالقاهر الجرجاني، ومستفيدين مما تجود به المناهج النقدية المعاصرة في رفد معرفتنا وإثراء نظرنا إلى تراثنا النقدي، معبّرين عن التراث بلغة الحاضر.

ونحاول هنا أن نختبر تأسيسنا النقدي السابق وتنظيرنا حول المفاهيم من خلال فحص مجموعة من النصوص الشعرية قديمة وحديثة ومحاولة تحليلها لنخضع مفهوم التمنع نفسه لتساؤل مهم، وهو : كيف يحقق التمنّع متعة؟ وما علاقة التمنّع بالغموض في النصوص المدروسة؟ وما حدّ التمنّع المطلوب أو المقبول في النص؟

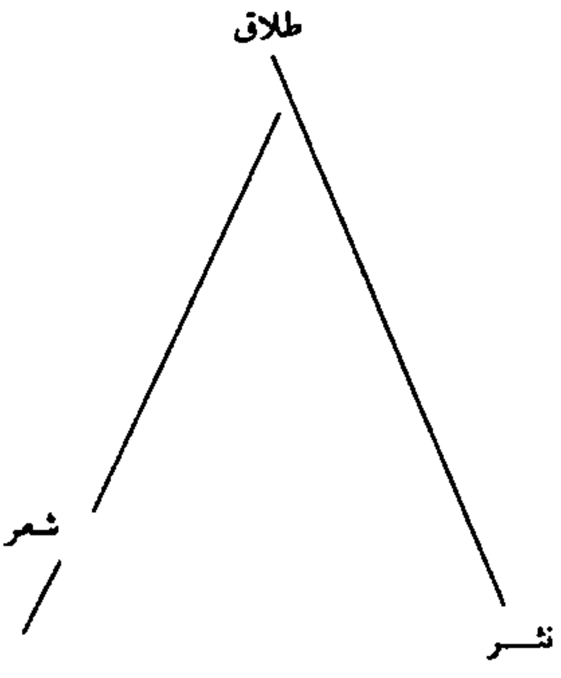
وبدءاً نقول : إنّ النص ليس مجموعة معان نبحث عنها، وإنما هو لعبة من الدلائل، بل هو لعبة الدلائل نفسها، بمعنى أنّ النص يفتق لك الدلائل على وفق ثقافتك وخلفياتك الفكرية والمعرفية والجمالية، ولا يعطيك معنى محدداً. وهنا يبرز مفهوم العلائقية في تحقيق المتعة ومن ثم الشعرية.

إنّ تمنع النص عائد إلى تبدّل طرأ على الموقف من المعنى، وعلى كيفية إنتاجه، وما يبعثه من طاقات رمزية، وما يبثه من إيحاء

Scanned by CamScanner

طافح بالدلالات ، وليس على مجموعة استعارات باردة موزعة بنسب متفاوتة هنا وهناك، أو صور مقولبة جاهزة موزعة توزيعاً هندسياً.

إنّ هذه النظرة الجديدة للغة هي التي جعلت الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقاً في الوزن الذي ينضاف إلى الشعر، وإنما الفرق في الدرجة؛ إذ إنّ لغة النثر تقترب من الواقع أو من الموضوع حتى لتلتصق به، أما الشعر فهو إبطال للمعنى ومحاولة لخلق معنى أو معان جديدة ضمن نظام العلائق الفنيّة. وكأن العلاقة بين النثر والشعر هي علاقة طلاق أو فك ارتباط كما يفصح هذا الرسم :



Scanned by CamScanner

التمنع بوصفه فاعلية ذهنية

إنّ التمنع الممدوح لدينا هو التمنّع الناتج عن أصل أو غموض شفيف نابع من إدراك حقيقي لمرامي الفن وأبعاده، وليس التمنّع المجاني الذي يتعب المتلقي ثم لا يخرج منه بشيء، إنّه تمنّع يتصف بفاعلية ذهنية وجمالية متجة على مستوى المجاز ولكن ليس بشكله السطحي، وإنما المجاز الذي يخلق نوعاً من التواصل كأنه نفق يتسرّب داخله المسكوت عنه، وكأنّ اللغة فيه تقوم على نظامين من التواصل : ظاهر وباطن.

وبهذا وحده يصير التمنّع سمة من سمات النص الأصيل المؤسس لشرعيته وشعريته البانية عبر ما أسميته لعبة الدلائل، ولعبة الدّلائل هذه هي التي تجعل من المتعة درجات مثلما الشعرية درجات، فقد تكون المتعة عابرة وقد تصل إلى أعلى درجة لها بمقارنة ما يحدثه نص متميّز من نص عادي مألوف.

لو وقفنا، على سبيل المثال، عند هذه الأبيات للشاعر العربي أبي تمام (م ٢٣٠ هـ) التي يلمح فيها إلى بداية غزو الشيب رأسه، حيث فاجأه ذلك وهو ابن ست وعشرين سنة قبل أن (ينكل أو يحوب) ، فإننا واجدون هذه الفاعلية الذهنية التي أنجبت صورة فنيّة ليست مكشوفة ولا ساذجة ، بل هي متمنّعة في مستواها

Scanned by CamScanner

اللغوي، أو في طريقة اشتغال اللغة التي تؤسس خصوصيتها وتمنحها وهجها والقها. يقول أبو تمام:

ابدت أسى ان رأتني مخلس القصب
فآل ما كان من عجب إلى عجب
ست وعشرون تدعوني فأتبعها
إلى المشيب ولم أنكل ولم احب
فاصغري أن شيباً لاح بي عرضاً
واكبري أنني في المهد لم اشب
ولا يؤرقك إيماض القتير به
فإن ذاك ابتسام الرأي والأدب

إذا كان طبيعياً أن يتناول بعض المعمرين موضوع الشيب بعد أن خبروا الحياة ثم انتهى بهم المطاف إلى أرذل العمر، ليقارنوا بين ماض جميل، وعلامته السيميائية (الشباب)، وحاضر مؤلم، وعلامته السيميائية (الشيب)، فإنّ تناول أبي تمام هذا الموضوع وهو ابن ست وعشرين سنة أمر يدعو إلى التأمل.

والشيب ، بوصفه علامة سيميائية معروف لدى كثير من الشعراء، منذ أن استقرت رسوم القصيدة العربية قبل مجيء الإسلام، وقد رأوا فيه سبباً كافياً لابتعاد النساء عنهم وقلّة رغبتهنّ فيهم[1]، فهذا زهير بن أبي سلمى يقول معبراً عن ازورار النساء عنه بعد انقضاء شبابه:

وقـــال العـــذارى إنما أنت عـــمنا

وكـــان الشـــبـــاب كـــالخليط نزايله(٢)

وهذا علقمة بن عبدة يقول:

إذا شـــاب رأس المرء أو قل مـــاله

فـليس لـه فـي ودهـن نصـــيـب(٣)

ولعل أبرز ما في أبيات أبي تمام أنها لم تأت إلاّ بعد كد الذهن وإعمال الفكر الذي تفتّق عن قريحة جعلته يتريّث في رسم لوحته، ويتأنّق في تدبيجها، ولا يباشر القول فيها مباشرة، كما رأينا في بعض الأبيات السابقة. فقد ابتنى أبياته على قطبين متنافرين من خلال دالين اشتقهما من المصدر اللغوي نفسه، هما:

(العُجْبُ) و (العَجَبُ). وعلى الرغم من اختلاف الدالين بإشارة كل منهما إلى حقل معرفي، إلاّ أنهما مندغمان من حيث كونهما مظهرين إنسانيين لصيقين بالإنسان. فالعُجْبُ (بوصفه علامة سيميائية) يدل على الإحساس بالزهو والافتخار والقوة. أما العَجَبُ، فهو على النقيض من العُجْب، علامة سيميائية على أشياء أخرى مثل الاستنكار والاستغراب وعدم الرضا. وهنا نستطيع أن نرد الأبيات إلى هذين القطبين المتنافرين، هكذا:

العُجْبُ: الشباب : الزهو، الافتخار ، القوة، الرضا، الماضي الجميل.

العَجَبُ: الشيب: الاستنكار، الضعف، الأفول، عدم الرضا، الحاضر المؤلم.

Scanned by CamScanner

لعبة الشاعر هنا كانت تتستّر خلف تحويل صاحبته من العَجَب الطارئ الذي آلت إليه بفعل بداية القتير إلى العُجْب وهو الأصلَ الذي كانت عليه. أبو تمام يعترف بعلامة سيميائية واحدة هي بداية الشيب (القتير) وينكر ما عداها من علامات سيميائية أخرى كالانحناء وهشاشة العظم (لم أنكل / ولم أحب) ، مما يعد علامات أخرى على الشيخوخة تترك أثراً عميقاً وغائراً في نفس الشيخ وتدفعه أحياناً إلى الاستسلام فالانزواء وترك الحياة. إنه يستبعد علامات فسيولوجية أخرى تدل على الشيخوخة لصالح التمسّك بشبابه، مقدّماً الدليل على ذلك بقوله:

ست وعشرون تدعوني فأتبعها

إلى المشيب ولم أنكل ولم أحب

كان العُجْبُ إذن علامة على الشباب والقوّة، وكان العَجَبُ علامة على الشيب والضعف، فحاول أبو تمام أن يخلّص نفسه من نصف التهمة وهي الضعف فماذا فعل؟

لقد لجأ إلى استراتيجية التخفيف من خطورة هذه العلامة (الشيب) ولم يذكر الشيب إلاّ مرّة واحدة وردت (نكرة) في قوله:

فأصغري أنّ شيباً لاح بي عرضا

جاعلاً هذا الذي تستعظمه صاحبته شيئاً بسيطاً أمام كبار الأمور وجلائل الأعمال التي يحققها، فقابلها في عجز البيت بقوله:

وأكبري أنني في المهد لم أشب

ليكون دافعاً لصاحبته إلى عدم الازورار عنه إعادتها إلى الحالة

Scanned by CamScanner

الأولى بعد تغيير موقفها. وهنا تطغى الأنا عند أبي تمام وتتضخم من خلال أفعال الأمر والطلب (فأصغري/ وأكبري/ لا يؤرقك) ثم الإقرار والتأكيد (فإن ذاك ابتسام الرأي والأدب) ، لينتهي إلى رد صاحبته من حالة العَجَب الطارئة إلى حالة العُجْب الدائمة، جاعلاً هذا الأمر الذي استعظمته أمراً تافهاً أمام هذا الفَكر وذاك الأدب الذي يحمله أبو تمام، والذي يدل على أنه يحمل هماً إنسانياً حقّ له أن يشيب بسببه حتى وهو في المهد . فالنص هنا يدل بنفسه ولا يلين لك جانبه إلاّ بعد طول تأمّل، وفلي للنفس.

وهكذا تنتصر (الأنا) وسيمياؤها (العُجْبُ) وتندحر (الأنت) وسيمياؤها (العَجَبُ) ، ليندحر المشيب الذي دعا ظاهرياً إلى العَجَب، وينتصر الشباب الذي يدعو حقيقة إلى (العُجْب) عبر لعبة لغوية ذكيّة قطباها الدالان المشتقان من الجذر اللغوي نفسه (العُجْب/ والعَجَب).

Scanned by CamScanner

التمنّع ومراودة النص عن نفسه

قلت في التأسيس النظري إنّ التمنّع يشبه حركة دفاعية تتخذ عدم التسليم أمام أي قارئ مستهلك فكأنه دفاع النص عن نفسه أمام القارئ غير العارف. ولا يعني ذلك بالطبع أنّ التمنّع هو الانغلاق التام، فثمّة قارئ يستطيع بما أوتي من أدوات نقدية أو وسائل هجومية أن يخترق دفاعات النص وذلك بالتأني واصطناع حيل تكتيكية واستراتيجيات قرائية تلين النص المتمنّع وتفتح مجراه وتكشف عن مخبوءاته الدفينة، وتسد شقوقه أو تقرأ بياضه. ولعل هذه الحيل التي يصطنعها القارئ العارف هي طريقه إلى المتعة المقصودة، وهذا ما نقصده بقولنا مراودة النص عن نفسه، وهذه المراودة هي التي تقود إلى تجلية أسرار النص وفضح دلالاته المغيّبة أو بناه المطمورة (٤).

ولعل هذه النصوص لأدونيس التي تحمل عنواناً رئيساً هو :

«مرآة لخالدة» من مجموعته «المسرح والمرايا»، وخمسة عناوين فرعية هي على الترتيب : ١ . الموجة ٢ . تحت الماء ٣. الضياع ٤ . تعب. ٥ . الموت»، تحتاج إلى مراودة بل إلى مفاوضة للوصول إلى المسكوت عنه. فكيف يمكن قراءة هذه اللوحات الخمس التي يبدو ظاهرها متمنّعاً.

Scanned by CamScanner

مرآة لخالدة

١ . الموجة

خالدة

شجن تورق الغصون،

حوله،

خالدة

سفر يغرق النهار

في مياه العيون

موجة علّمتني

أن ضوء النجوم

أنّ وجه الغيوم

وأنين الغبار

زهرة واحدة . . .

٢ . تحت الماء

نمنا في ثوب منسوج

Scanned by CamScanner

من عناب الليل ـ الليل هباء، والأحشاء
تهليل دم، إيقاع صنوج
وبريق شموس تحت الماء
والليلة حبلى. . .

٣. الضياع

. . . مرّة،
ضعت في يديك، وكانت
شفتي قلعة تحن إلى فتح غريب
وتعشق التطويقا
وتقدّمت،
كان خصرك سلطاناً
وكانت يداك فاتحة الجيش،
وعيناك مخبأ وصديقاً
والتحمنا، ضعنا معاً، ودخلنا
غابة النار ـ أرسم الخطوة الأولى وتفتحين الطريقا. . .

Scanned by CamScanner

يزهر حول البيت
صارت له جرار
وشرفة
ينام في أكواخها، يغيب، كم قلقنا
عليه في أسفاره، ركضنا
نطوف حول البيت
نسأل كل عشبة، نصلي
نلمحه، نصيح: كيف، ماذا، وأين ؟ كل ريح
أتت
وكل غصن
أتى
وما أتيت . . .

٥. الموت

بعد هذي الثواني يجيء الزمان الصغير
وتجيء الخطى والدروب المعاده
بعدها تهرم البيوت
بعدها يطفئ السرير
نار أيّامه ويموت
وتموت الوسادة (٥).

Scanned by CamScanner

إن نصوص أدونيس تحتاج إلى مفاوضة عنيدة لكشف ما يتخفّى وراءها ويندس في المجهول منها، وما أكثر نصوصه التي تحتاج إلى ذلك. فقصيدة أدونيس تقدّم لنا العالم ممزوجاً بالذات عبر أسئلة الشعر التي هي أسئلة العالم والوجود ، لتصير القصيدة، إنصاتاً للمتعدّد، الناقص، المقطع، المتلاشي المجهول(٦).

الإنصات للمتعدّد هنا يعني الإنصات للطبيعة، لحركة الموجة، لظاهر الطبيعة من نجوم وغيوم وبحار، الإنصات لرحلة الحياة التي تنقشها اللوحات الخمس محفورة من خلال نموذج إنساني هو الزوج والزوجة أو أدونيس وخالدة سعيد.

أدونيس يدعونا إلى الإنصات للمصير التراجيدي للإنسان على هذه الأرض كيف يبدأ وإلام يؤول: إنها رحلة الحياة التي تبدأ بالأمل فالحب فتأسيس عش الزّوجية، ثم تنتهي إلى الموت. هكذا تسلم كل لوحة إلى أختها في «مرآة خالدة» ! الموجة القلقة المضطربة (بما هي جزء من الماء) تسلّم نفسها إلى الماء، وتحت الماء تضيع الأشياء، والضياع يسلم إلى التعب، والتعب ينتهي إلى الموت. لكن أدونيس لم يقدّم لنا ذلك على طبق من ذهب، وإنما رمز وأوغل في الرمز وأبعد. ففي اللوحة الأولى التي تحمل عنوان «الموجة» يقدّم المبتدأ خالدة ويخبر عنها بثلاثة أخبار هي:

شجن . . .

سفر

موجة

فكيف يمكن أن نجس هذه الأخبار الثلاثة لمبتدأ واحد هو

Scanned by CamScanner

«خالدة» جسماً يميط اللثام عن سيميائها ؟ الخبر الأول : شجن يختلط فيه الفرح بالحزن والحزن أغلب، ولكنه يعطيه صفات ليست له على الحقيقة إذ يصفه بقوله : « شجن تورق الغصون حوله»، وهنا يمارس العدول أو الانزياح الأسلوبي سلطته على النص بإعطاء الشجن صفة ليست له في المعجم ولا في المخزون الذهني لأصحاب اللغة، فالشجن لا يورق على الحقيقة، وأما الذي يورق فهو الشجر، فنحن مضطرون إذن تحت ضغط العدول أن نستحضر الغائب وهو كلمة (شجر) عوضاً عن (شجن)، ويشجعنا على ذلك أيضاً إضافة إلى الوصف الذي أعطاه لشجن، سلطة الإيقاع التي تجعل كلمة شجر متناسبة إيقاعاً مع كلمة سفر وهي الخبر الثاني عن خالدة.

أما السفر فيستحضر قاموسه ومفرداته وهي الشجن، والدموع والقلق وهنا يأتي المقطع الثاني:

سفر يغرق النهار

في مياه الدموع

بيد أنّ هذه الدموع لكثرتها تحوّلت إلى بحار تغرق النهار في مياه العيون. ولعلّ الذي أنجب كلمة السفر هي الموجة فالموجة مسافرة أبداً ومتحرّكة ومضطربة لا يقر لها قرار، وهي بما هي متحرّكة تعلم الإنسان التأمل، ومن التأمّل تنتج الحكمة، وكذلك هي خالدة زوجة أدونيس.

ولكن هذه الموجة لا بد عائدة إلى مقرّها، مهما يكن من شأن

Scanned by CamScanner

سفرها، أي إلى البحر، أليست الموجة جزءاً حيّاً ومتحرّكاً من البحر؟ فهي بالتالي مثله معطاءة ومعلمة، فلا غرو أن تعلمه:

«أن ضوء النجوم»

«أن وجه الغيوم»

«وأنين الغبار»

«زهرة واحدة»

أجل إن هذه المظاهر التي يدعونا أدونيس إلى تأملها بعمق، حين يدركها المتأمّل أو الفيلسوف تعلّمه شيئاً واحداً، وللسيميائي أن يقرأ خالدة في الموجة أو الموجة في خالدة وأن يقرأ في كلتيهما الحياة أو الحياة في كلتيهما. ثم تعود خالدة أو الزهرة أو الحياة في اللوحات الأخرى لتمارس حضورها رغم غيابها في الموت أو اختفائها مؤقتاً تحت الماء لتسلّمنا اللوحة الثانية إلى «الليلة حبلى» فماذا ستلد؟ ويأتي عنوان اللوحة الثالثة «الضباع» فكأن الليلة الحبلى تسلم إلى الضياع في الحياة، ولكن هذه المرّة في يديّ صاحبته حيث «التحمنا، ضعنا معاً، ودخلنا غابة النار، أرسم الخطوة الأولى وتفتحين الطريقا»، وذلك كلّه يكلّف جهداً وتعباً، وهكذا يأتي عنوان اللوحة الرابعة «التعب»، وهو تعب جميل لأنه بحث عن المستقبل المجهول، ثم يسلم ذلك إلى اللوحة الخامسة التي حملت عنوان «الموت» الذي يرمز إليه أدونيس بـ «الزمان الصغير» في قوله:

«بعد هذي الثواني يجيء الزمان الصغير

Scanned by CamScanner

وتجيء الخطى والدروب المعادة
بعدها تهرم البيوت
بعدها يطفئ السرير
نار أيّامه ويموت
وتموت الوسادة»

هكذا يموت كل شيء فالبيوت تهرم كناية عن هرم أصحابها، والسرير ينطفئ، بل تموت الوسادة. هذه هي رحلة الحياة عبّر عنها أدونيس بخمس لوحات حملت خمسة عنوانات كل منها يسلم إلى الآخر وكلّها تسلم إلى النهايات الحتمية.

Scanned by CamScanner

درجة المتعة

قلت إنّ المتعة درجات لا يمكن قياسها بجهاز خاص، ولكن يمكن قياسها من خلال ما تحدثه في نفس المتلقي من بهجة أو سرور أو دهشة أو رعشة يعرفها متذوّقو الشعر والأدب وسدنته. وقد نستطيع أن نقارن بين نصّين فنجد أن أحدهما يثير المتعة أكثر من الآخر وذلك عائد إلى ثقافة المتلقي.

وأود أن أقف عند نصّين: أحدهما لشاعر كبير مشهور هو نزار قبّاني، والثاني لشاعر لا يكتسب شهرة نزار قبّاني، ذلكم هو الشاعر المغربي عبدالرفيع الجواهري.

أما النص لأول فهو من قصيدة نزار في رثاء زوجته بلقيس، إذ يقول:

«والموت .. في فنجان قهوتنا..
وفي مفتاح شقتنا..
وفي أزهار شرفتنا..
وفي ورق الجرائد ..
والحروف الأبجدية» (٧)

أما نص عبد الرفيع الجواهري فهو بعنوان :

Scanned by CamScanner

حفريات في ذاكرة رجل اسمه مسعود:

يشرب مسعود قهوته ويدخّن
يشرب كأس كآبته ويدخّن
هو طعم القهوة
وطن حر
وطن في كأس القهوة يجهش
يشرب مسعود دمعاً أسود
ويصيح النادل: قهوة
ولمسعود عادته السوداء
كأس أسود
وسجائر سوداء [٨]

ولعلّ الذي جعلني أستشهد بهذين النصين من دون نصوص نزار والجواهري، هو أن بينهما بعض التشابه في فضاء الصورة الشعرية الذي يحصره كلاهما في «فنجان القهوة». فالموت لدى نزار يلاحقنا حتى في فنجان القهوة، ومسعود لدى الجواهري محشور في فنجان القهوة. وعلى الرغم من أن كلا النصين جميل، إلاّ أننا نلمس أنّ نص الجواهري يتفوّق على نص نزار من حيث درجة المتعة التي يثيرها، وآية ذلك ـ أنّه أي نص الجواهري ـ يثير التأمل وإعمال الذهن أكثر لفك شفرته، بينما نص نزار بدا واضحاً جداً. نص نزار يختزل تجارب الحياة كلها فردية وجماعية بالموت بلغة بسيطة واضحة يبرز جمالها في بساطتها ولا تحتاج إلى كبير

Scanned by CamScanner

تأمّل لفهمها، فالموت معروف لكل إنسان لأنه يرافقه في كل مكان وزمان حتى في فنجان قهوته وفي مفتاح شقّته فهو يلازمه وجودياً. أما صورة الجواهري فهي أكثر تمنّعاً وإدلالاً بنفسها على المتلقي، والقارئ بحاجة إلى ربطها بالسياق كاملاً حتى يشعر بجمالها، ثم يخلص إلى أنّ الشاعر اختزل الوطن كله في مسعود البائس ثم اختزل مسعوداً ووطنه في كأس القهوة، فكأن صورة مسعود وهو يجهش في كأس القهوة هي صورة الوطن البائس يبكي محشوراً في كأس القهوة. الجواهري، هنا، يتخلص من الفردي أو الجزئي ويعبّر عن الجماعي أو الكلّي، فكأنه يمسرح نصه ويجعل فضاء مسرحه كأس القهوة، فيما نزار يتخلص من الجماعي إلى الفردي، فكأن هذا الذي اختزنه نزار جعله حكمة للحالة الفردية التي يعيشها بفقد زوجته بلقيس. الوجع الذاتي في نص نزار واضح ولا غضاضة في ذلك، والوجع الكوني في نص الجواهري أكثر تمنّعاً. النص النزاري بدا مغلقاً تماماً على التأويل، فيما النص الجواهري مفتوح على تأويلات شتّى:

فبكاء مسعود غدا جزءاً من بكاء الوطن العربي المحشور في كأس القهوة، وكأنه جزء من بكاء الناس وغربتهم في أوطانهم أو غربتهم في الوجود، فكأن نص الجواهري يدمج الذات بالعالم فيرينا العالم ممزوجاً بالذات.

Scanned by CamScanner

التمنع وتأجيل المعنى أو إرجاؤه

هل نبحث في النص المتمنّع عن معنى محدد ؟ أم أنّ المعنى في النص المتمنّع مؤجّل دائماً وباستمرار؟

والجواب ببساطة أنّ القارئ لا يبحث عن معنى البتّة، فالنص المتمنّع يمكن أن يقرأ أكثر من قراءة، لأنه بتمنّعه يخلق قارئاً نموذجياً يستطيع امتلاك حيل دلالية وتداولية تمكنه من التعامل مع إشارات النص الخفيّة أو المضمرة فيملأ فراغها وهنا يتحصّل على المتعة الحقيقية في القراءة من خلال إظهار الكيفية التي يعمل بها ذلك النص. إنّ مفاوضته النص تعني دائماً أنّ ثمّة معنى مؤجلاً، وأنّ وراء النص الظاهر نصّاً خفياً يتحرّك بسرية تامة متجاوزاً التاريخ وإن حمل بعض صفات الزمان والمكان إلاّ أنه يتجاوزهما باستمرار.

وبحث القارئ العارف عن النص المتمنّع هو بحث فيما وراء النص وما فوقه وما تحته. لقد مضى العهد الذي نقف فيه من النص موقفاً أخلاقياً ساذجاً فنمدح أو نقدح، نجمل أو نقبح، وكأنّ الناقد يحمل صولجان الحكم الأخير على النص ، وأصبح اليوم دور القارئ العارف دوراً صعباً يحتاج إلى شغل على النص وبحث دائب عن أسراره وخفاياه المتمنّعة على نفسها، وصار من حق

Scanned by CamScanner

النص المكتنز المتلئ علينا أن ننصت لبنيته اللاواعية[٩]، مثلما نقرأ بنيته الواعية وذلك كي نفهم ما يقال وراء ما قيل.

وحتى تكون قراءتنا ناجحة وبمستوى النص المقروء يجب أن يتحوّل القارئ من حالة الرصد المستعجل لاقتناص صورة هنا أو استعارة هناك إلى مرحلة استكشاف خبايا النص أو كشف الحجب التي تمنع بعض القرّاء من التعامل معه، وهذا الكشف هو فعل القراءة وفعل النفاذ إلى ما يختبئ وراءه أو فوقه أو تحته بحثاً عمّا لاذ بأصقاعه وأغواره المتحجّبة من أبعاد شعرية متكتّمة على نفسها في أقاصيه [١٠].

إنّ التعامل مع لغة الشعر الحقيقي الذي يتصف بتكثيف الحمولة التعبيرية يحتاج إلى هذا النوع من القراءة التي لا تكتفي بالبحث عن معنى محدّد، وكيف له ذلك، والشاعر نفسه يقتصد في رموزه ويتسع في دلالاته. ولعل مما يمثّل هذه الكثافة الدلالية التي أشرت إليها «جدارية محمود درويش». تلك الجدارية التي ظاهرها حوار الشاعر مع الموت، لكن باطنها هو حوار الذّات مع أصولها المعرفية، ومع موضوعها ، ومع لغتها، إنه حوار مفتوح مع التاريخ والجغرافيا والزمان والمكان والإنسان، حوار يخلق أسطورته الخاصة عبر جينالوجيا الرؤية التي تكثّف الحمولة الدلالية. فالنص الشعري في «الجدارية» نص مهاجر ومرتحل في نصوص أخرى سابقة بعضها نصوص درويشية، وبعضها يتسرّب في الأساطير أو يتسرّب منها، وبعضها يأتي من الواقع المعيش الذي يحفر عليه الشاعر حفرا، ولكننا ما إن نحاول لمسه بأيدينا أو نظره بأعيننا حتى يفر

Scanned by CamScanner

ويتكتّم على نفسه هارباً من القراءة المستعجلة. وهذا هو سر تمنعه الذي أشرت إليه، وقراءته هي سر إمتاعه. إنه نص بل متعاليات نصية يحمل في أفقه إمكانات هائلة ومقروئيات متعددة لا نهاية لها تقبع في الما وراء، وتتهيأ لما فوق النص بحثاً عن قارئها الغائب [١١]. هكذا لم تكن «الجدارية» نصّاً واحداً بل هي نصوص في نص، فسيفساء نصوص، جيولوجيا نصوص تتناص مع بعض إنتاجه الشعري السابق، وتتناص مع غيرها عبر لغة يصعب أن تسلّم نفسها بسهولة لأي قارئ، ولكنها غير مستحيلة، فربما احتاج التفاوض معها إلى مكر هو صنو مكر الإبداع نفسه، الذي يفتح القراءة على آفاق بكر. مع إبداعات من هذا النوع يبرز سؤال على قدر من الأهمية، مثل: كيف يمكن للمبدع أن يبني قارئاً نموذجياً؟ وكيف يمكن للمبدع أن يضمن تلقياً عالياً؟

والجواب ببساطة إن المبدع الحقيقي هو الذي يخلق قارئه النموذجي، فحين يكون نصّه غنياً ومتكتّماً على نفسه، سواء في لغته أم في صوره أم في إعداده بعض الحيل الدلالية و التداولية، أم في كل هذه الأشياء مجتمعة، فإنه يؤسس لشعرية من درجة عالية يصعب اختراقها إلاّ من قبل متلق ماكر، بمعنى يملك هو الآخر حيلاً تكتيكية وأخرى تداولية تمكّنه من كشف أسرار ما تخفى وراء النص الحاضر، أو ما لاذ بأصقاعه من أبعاد شعرية متمنعة عن قول حقيقتها لأي قارئ [١٢]. وهكذا كانت الجدارية بالفعل نصاً ماكراً بمعنى أنه متكتّم عن قول حقيقته، متخف في الماوراء منها!

والجدارية، بدءاً تمتلك شعريتها الخاصة من خلال تمنعها

Scanned by CamScanner

الكامن في حوار الذات مع ذاتها أوّلاً، وحوار الذات مع موضوعها حواراً تصبح فيه الذات موضوعاً، والموضوع ذاتاً، عبر ما أسميه «فتنة الكتابة».

فتنة الكتابة هذه تبرز في تكثيف الدلالية من خلال كثافة التعبير. فالجدارية مقتصدة في لغتها، ماكرة في رموزها، وهي في الوقت نفسه متسعة في دلالاتها، تبني لغة وتهدم أخرى، ووحده القارئ العارف يلملم هذا الانشطار ويعيد تصوّر اللغة الماكرة وفق استراتيجية قرائية تؤلف بين ما كان (ويا لفجاعة ما كان!) وبين ما هو كائن. إن حوار الشاعر الشفيف مع الموت ما هو إلاّ حوار مع الموت في ظاهره، ولكنه في باطنه حوار مع الحياة، ورغبة جامحة في استمرارها، حوار مع الانكسار ومرارته، وفشل الحلم وخيبته، عبر وسيط هو الموت، أي عبر رمزية المرجع التي تشف ولا تبين. إنه صراع مع الحياة ورموزها من أصدقاء وأعداء وحلفاء وشياطين وسماسرة وقطّاع طرق، فتبدو اللغة الماكرة وكأنها تقدّم خطابين على الأقل: خطاباً واقعياً في طروحاته، وآخر محلّقاً في رمزيته، إنهما نصّان على الأقل:

نص بارز أمامنا في محاورة الموت، ونص آخر مواز في محاوره الحياة:

واريد أن أحيا . .

فلي عمل على ظهر السفينة . لا

لأنقذ طائراً من جوعنا أو من

Scanned by CamScanner

دوار البحر، بل لأشاهد الطوفان
عن كثب: وماذا بعد؟ ماذا
يفعل الناجون بالأرض العتيقة؟
هل يعيدون الحكاية؟ ما البداية؟
ما النهايَة؟ لم يعد أحد من
الموتى ليخبرنا الحقيقية... (١٣)

إنهما خطابان يتبادلان الفجيعة بعلاقة جدلية: فجيعة الموت الحقيقي الذي ينتظر الناس جميعاً ومنهم درويش، وفجيعة الموت المجازي وإن شئت قلت: (الحقيقي المجازي) الذي ينتظر أو يتهدد القضية التي شغلت بال درويش وسكنت فؤاده. وسرعان ما تطل الفجيعة برأسها في غير ما موضع، فيستحضر الحاضر الغائب ليطل برأسه مفاوض آخر لا يعارض، لأنه يملي وهذا ديدنه، والثاني يقبل وليس له أكثر من ذلك ، وكأن الأول هو ملك الموت الذي لا يُعارِض، وكأن الثاني هو الضحية الذي لا يُعارِض:

ويا موت انتظر ، واجلس على
الكرسي . خذ كأس النبيذ، ولا
تفاوضني، فمثلك لا يفاوض أي
إنسان، ومثلي لا يعارض خادم
الغيب، استرح ... فلربما أنهكت هذا
اليوم من حرب النجوم (١٤)

Scanned by CamScanner

إنه خطاب مهدّد بالانشطار بين موتين، وبين الموتين تسكن الفجيعة والرعب، فيتمنّع الخطاب ويتكتّم ثم ما يلبث أن يبوح ا يحلّق بجناحين ولكنهما سرعان ما ينزلان على الأرض للتفاوض، مع تسليم احدهما بأن نده لا يفاوض.

لقد بدت الجدارية وكأنها جملة شعرية ممتدة أشبه بفيلم طويل ذي لقطة واحدة لا يريد صاحبها أن يتوقف حتى يقول كل شيء، أو ليست هذه فرصته الأخيرة للبوح؟ إنها تقول وتقول وتدق الصمت وتدكه امتداداً من الصفحة التاسعة وحتى الصفحة الخامسة بعد المائة، وهي عدد صفحات الديون، دون وجود أي عنوان فرعي آخر غير العنوان الأول والأخير وهو :

Scanned by CamScanner

جدارية

محمود درويش

قصيدة (كتبت عام ١٩٩٩م) [(١٥)]

ويفتتح الديوان بقوله:

هذا هو اسمك/

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي [(١٦)].

فكأننا أمام كادر سينمائي يفتتح على المكان، فتنقلنا اللقطة الأولى إلى مكان (المشفى)، ثم يوسع من كادر اللقطة ليفتتح على أقرب شيء للإنسان في هذه اللحظات تلك هي (السماء):

أرى السماء هناك في متناول الأيدي[(١٧)].

وهنا يطل اللون الأبيض برأسه على المستويين الفكري والنفسي، ليطل من خلال هذا اللون على الطفولة، فيرى كل شيء أبيض، بادئاً من المكان (البحر الأبيض)، وصاعداً إلى (السماء البيضاء)، فالغمامة البيضاء، فالأبدية البيضاء، ومنتهياً وحيداً في بياضه:

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

Scanned by CamScanner

طفولة أخرى . . .
وكل شيء أبيض،
البحر المعلّق فوق سقف غمامة
بيضاء واللاشيء أبيض في
سماء المطلق البيضاء . كنت ، ولم
أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء (١٨).

بيد أنّ هذا البياض الذي يملأ الأفق يستحضر نقيضه السواد، بل يفتح المشهد كله على كرنفال من السواد، فينثر هذا السواد على كل شيء: الزمان والمكان، التاريخ والجغرافيا، إذ يقول:

جئت قبيل ميعادي
فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:
«ماذا فعلت، هناك في الدنيا؟»
ولم أسمع هتاف الطّيبين، ولا
أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،
أنا وحيد ....

. . . .

. . . .

والماء رهن بصيرتي، لغتي مجاز
للمجاز ، فلا أقول ولا أشير

Scanned by CamScanner

إلى مكان . فالمكان خطيئتي وذريعتي(١٩)

هذا خطاب يختلط فيه الفيزيقي بالميتافيزيقي بحيث لا نستطيع الفصل بينهما مثلما لا نستطيع الفصل بين خطاب الموت وخطاب الحياة أو بين الأسود والأبيض، لأنّ رمزية المرجع تسمح للقارئ بتأويلات شتّى ليس أقلها التعبير عن مرارة الانكسار، انكسار الحلم بإحقاق مشروعية الحق على الأرض، ولعلنا لو استعرضنا معجم الجدارية من خلال حقوله الدلالية المختلفة لوجدنا أنّ الدلالة المركزية لمعجمه تكمن في كلمة «الانكسار». ولنجرّب أخذ نماذج من هذا المعجم:

«ولم أحلم بأني كنت أحلم/ كل شيء واقعي/ كنت ولم أكن/ فأنا وحيد/ جئت قبيل ميعادي/ لم أجد أحداً لأسأل/ أين «أيني» الآن؟/ أين مدينة الموتى، وأين أنا؟/ وكأنني قد مت قبل الآن. . ./ لا القوة انتصرت/ ولا العدل الشريد/ أنا حوار الحالمين/ أنا الغياب/ أنا السماوي الطريد/ فالمكان خطيئتي وذريعتي/ أنا من هناك/ (هنا)ي يقفز من خطاي إلى مخيّلتي/ أنا من يحدّث نفسه/ لا غيمة في يدي/ ولا أحد عشر كوكباً على معبدي/ ضاق بي جسدي/ ضاق بي أبدي وغدي/ جالس مثل تاج الغبار على مقعدي/ وأنا الغريب بكل ما أوتيت من لغتي/ تعبت من «درب الحليب» إلى الحبيب تعبت من صفتي/ بحارة حولي ولا ميناء/ أفرغني الهباء من الإشارة والعبارة/ لم أجد وقتاً لأعرف أين منزلتي؟ لم أسأل سؤالي بعد، عن غبش التشابه بين بابين: الخروج أم الدخول. . .».

Scanned by CamScanner

هذه بعض نماذج من معجم الجدارية وهي تدل دلالة لا لبس فيها على تردد الجدارية بين هذه الأقطاب المتناقضة على مستوى الشكل الفني والبناء الموضوعي، وعلى أنّ ثمّة خطابين على الأقل يتبادلان الفجيعة ويحولان الكتابة، بفعل نشوتها وقسوتها ، إلى محو للنص المنكتب فعلاً، فيتحوّل الديوان/ القصيدة إلى رحم نصيّة كبرى لا نهاية لها عبر المتعاليات النصيّة المندسة في سراديب الكتابة ومتاهاتها العالقة بين الحضور والغياب(٢٠).

هكذا تصير (السفينة) التي يتوخّى أن يحيا من أجل أن له عملاً عليها، مكاناً ولا مكان، ويغدو عمل صاحبنا (لا عمل) أو وقوفاً في اللامكان بانتظار المكان:

وأريد أن أحيا . . .
فلي عمل على ظهر السفينة. لا
لأنقذ طائراً من جوعنا أو من
دوار البحر، بل لأشاهد الطوفان
عن كثب(٢١).

وهكذا تنحو الكتابة نحو الحفر وتعميق الحفر، فإذا كان تساؤل درويش فيما مضى عن الموت من الخارج في مثل قوله في رثاء صديقه ماجد أبي شرار:

أحقاً أنّ هذا الموت حق   وأنّ البحر يطويه الأصيل

فإنه اليوم ، ومثلما «تتصاعد درجة انتباهه على شرفة الموت» تتصاعد درجة انتباهه على شرفات الحياة، لأن «له عملاً على ظهر

Scanned by CamScanner

السفينة». إنه يخاطب الموت كما يخاطب صديقاً يأنس إليه بل هو يؤنسه، فيقيم معه حواراً ويستمهله، هكذا:

أيها الموت انتظر! حتى أعد

حقيبتي : فرشاة أسناني، وصابوني

وماكنة الحلاقة، والكولونيا ، والثياب

إنه حوار يرفع وتيرة الشعرية عالية، وهو حوار موجع لأنه يقيس فيه الغائب الميتافيزيقي على الشاهد الفيزيقي عبر تساؤل مر ومؤلم:

هو المناخ هناك معتدل ؟ وهل

تتبدّل الأحوال في الأبدية البيضاء،

أم تبقى كما هي في الخريف وفي

الشتاء؟ وهل كتاب واحد يكفي

لتسليتي مع اللاوقت، أم أحتاج

مكتبة؟ وما لغة الحديث هناك،

دراجة لكل الناس أم عربية

فصحى

درجة الشعرية هنا عالية بتكتمها على نفسها وتأكيدهاأن الفارق بين الشعر والنثر لم يكن الوزن والقافية وحسب، وإنما هو فارق في الدرجة، أي درجة حضور الوظائف الشعرية في النص عبر مظاهره الأسلوبية المتعددة وعلى رأسها إدلال النص بنفسه وتمنعه من

Scanned by CamScanner

الانكشاف، من خلال هذه السخرية المخبوءة والكامنة في تساؤله عن تعدّد المكاييل في الحياة الدنيا ، ورفضه كل أشكال التمييز. فالتساؤل عن لغة الحديث بعد الموت «**وما لغة الحديث هناك ، دارجة لكل الناس . . .**» ، ما هو في حقيقته إلاّ سؤال عن تعدّد المكاييل في الحياة الدنيا، ذلك التعدّد الذي يذهب ضحيته الشاعر وقومه، كما يذهب ضحيته الإنسان.

Scanned by CamScanner

التمنّع غلق للنص أم فتح لمجراه

لا شكّ أنّ النص الشعري فضاء سيميائي لا ينحصر بمهمة التوصيل ولا يقتصر عليها، وإنما يتعداها ليمثل عدولاً أو انزياحاً عن المعيار السائد في بعض الخطابات غير الشعرية، أو النصوص الشعرية المكشوفة التي تسلّم نفسها بسهولة.

أما التمنّع فتتأسس شعريته ، أو ما تتأسّس، على تحرير النص من سلطة الظرف أو المناسبة متجاوزة ذلك إلى سلطة التشكّل والتشكيل الفني والجمالي عبر اللغة التي تغدو هي المنتجة للفكرة وهي الدليل عليها والعلامة لها، فتمحي الذات من فضاء القصيدة أو تنسحب مفسحة المجال للذات اللغوية كي تتمشهد فتفتح النص على القارئ العارف وتزيح المؤلف مؤقتاً إلى أن يمتلئ النص بقارئه، والقارئ بالنص [٢٢].

سلطة التمنّع، إذن ، تتأسّس على الانفتاح على القارئ العارف، ولكنها تضمر وتذبل مع الإغلاق، لأنّ الأخير ينتج «واحدية القراءة» في حين يمنح النص المتمنّع القارئ العارف إمكانات قرائية متعددة، مرونة تكشف عن أهمية البعد التداولي القائم على تعدّد المظاهر الأسلوبية. وهنا يمكن ربط التمنّع في جزء منه بالعدول أو الانزياح الأسلوبي القائم على الاختيار من متعدد

Scanned by CamScanner

اللغة من حيث أنّ كليهما لا يباشر القول، كما أنّ في كليهما تقبع خصوصية اللغة التي تمنحنا الشعرية الناتجة عن كيفيات لغوية خاصة. ناهيك بأن كليهما يعيد تشكيل اللغة وفق نظام تركيبي أو بلاغي أو تداولي أو كل هذه مجتمعة، ليضع المتلقي في وضع لا يبحث فيه عن المعنى الحرفي للنص، وإنما يدعوه إلى تفتيق دلالات ذلك النص بمقدار ما يمتلك من ثقافة ودربة ومرجعية. إن التمنّع والانزياح يطمحان إلى التجاوز بتأسيس كل منهما دلالات جديدة، وتأرجح كل منهما بين الممكن والمستحيل أو المستحيل المحتمل الوقوع، وذلك لعدم كشف هويتهما النهائية لكل قارئ.

أما على مستوى العلاقات فإنّ كلاً من التمنّع والانزياح يخلق علاقات جديدة للأشياء أو الظواهر المألوفة تدفع المتلقي لأن يرى الأشياء التي اعتادها بطريقة جديدة ومختلفة عن السابق، تبعاً للحدّة التي خلقها المبدع من حيث تشكيل علاقات جديدة بين الدوال، وهي ثابتة، ومدلولاتها، وهي متغيّرة.

ونجد أمثلة كثيرة لهذا النوع من النصوص في كثير من الشعر العربي قديمه وحديثه(٢٣). ونأخذ مثلاً على ذلك من قصيدة أدونيس « الوقت» من مجموعة «الحصار»، حيث يقول:

حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار
ما الدم الضارب في الرمل ، وما هذا الأفول؟
قل لنا ، يا لهب الحاضر ، ماذا سنقول؟
مزّق التاريخ في حنجرتي

Scanned by CamScanner

وعلى وجهي أمارات الضحية

حاضناً سنبلة الوقت وراسي برج نار
. . ./أصديق صار جلاداً أجار
قال: ما أبطأ هولاكو؟ من الطارق؟ جاب؟
أعطه الجزية. . أشكال نساء
ورجال . . صور تمشي / أشرنا
وتسارنا ، ـ خطانا
خيط قتل/
أترى قتلك من ربك آت
أم ترى ربك من قتلك آت؟
ـ ضيعته الأحجية
فانحنى قوساً من الرعب على أيامه المنحنية(٢٤).

لقد اكتفيت باختيار هذين المقطعين من قصيدة الوقت التي تتشكّل من تسعة مقاطع رغم اعتقادي بأنّ المقاطع كلها تتضافر لتقدّم رؤية واحدة وكلاً متكاملاً، قصد قراءة مستوى من مستويات تمنع النص، الذي يفتح النص على قراءات شتّى وتأويلات لا حصر لها. ولعل أول مظاهر هذا التمنّع الذي أشرت إليه كامن في قدرة اللغة على تحويل الحدث التاريخي، وهو حدث اجتياح بيروت وحصارها الممتد من (حزيران ٨٢ ـ حزيران ٨٥) إلى نص لا

Scanned by CamScanner

بوصفه وقائع بل بوصفه رمزاً من خلال الاقتصاد والتكثيف في بناء الجملة الشعرية، والابتعاد عن التقرير والنثرية، وتجاوز القصيدة للحدث التاريخي في بعده الزمني الطارئ[٢٥]. إلى أبعاد الرؤيوية الخلاقة بفعل تكتّم قصيدته عن قول حقيقتها واضحة لكل قارئ.

ويبدأ هذا التكتّم من عنوان القصيدة «الوقت» الذي يشكّل رمزاً لرؤية أدونيس للتاريخ بوصفه زمناً وأحداثاً لها علاقة بتداعي الحاضر وسقوطه، وتعويله على المستقبل [٢٦].

فهو يفتتح قصيدته معلناً حالة الترقّب والانتظار بجملة تقدّم فيها الحال (وهو فضلة) على الجملة فعلية أو إسمية (وهي عمدة) هكذا:

حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار.

وقبل نهاية الجملة تبدأ التساؤلات التي لا تتوقف عن الحاضر أو الواقع المؤلم المتمثّل بالدم الضارب في الرمل، وفي هذا الأفول، وهو تساؤل يكتسب أهميته لأنه تساؤل عن (الماضي/ التّاريخ) بصيغة التساؤل عن الحاضر، وكأن القصيدة حركة دائرية تتحرّك من الحاضر المؤلم إلى الماضي الأكثر إيلاماً، ولكنها لا تفقد التطلّع إلى المستقبل.

فالحاضر مؤلم لأنه يتمثّل لأدونيس لهباً، والماضي أكثر إيلاماً لأنه يتمثّل مزقاً من التاريخ في حنجرة الحاضر، ومن هنا يأتي التعجّب (ما أمر اللغة الآن وما أضيق باب الأبجدية!) إنه ضيق اللغة أمام اتساع الجرح، وعجز اللغة عن التعبير عن هول الحاضر وفظاعة الماضي المتمثّل بالتاريخ. ويصل الماضي بالحاضر «خيط

Scanned by CamScanner

قتل»، يؤول إلى التساؤل الحقيقي وراء قصور اللغة أو أيديولوجية اللغة، إن شئت، إذ للغة أيديولوجيتها الخاصة في التعبير والتكتّم من خلال بنائيتها وليس من خارجها ـ وهو :

أترى قتلك من ربك آت

أم ترى ربك من قتلك آت؟

إنه التساؤل الذي ينبش على المسلمات ويقلبها رأساً على عقب، ويضعها في مساءلة تشكيكية تثير حوارات لا تنتهي، من مثل : هل يصنع الإنسان رباً ليبرر له ما اقترفت يداه من قتل وتدمير؟ أم هل يستحضر الإنسان (يصنع) ربه تحت ضغط الخوف والشعور بالضعف، ليحتمي وراءه؟ إنّ النص لا يعطينا جواباً شافياً، وإنّما هو يثير أسئلة ويفتح حوارات بسبب تمنّعه عن قول حقيقته، وهذا هو سر تجدده وسر انفتاحه على تأويلات لا نهاية لها. إن إحساس اللغة بعجزها عن قول كنهها جعل الشاعر يختم المقطع الثاني بقوله جواباً على التساؤلات التي لا جواب لها :

ـ ضيعته الأحجية.

فانحى قوساً من الرعب على أيّامه المنحنية.

وهو تصوّر، طالما عبّر عنه أدونيس في جلّ كتاباته، ومفاده أنّ مشكلتنا تكمن في التاريخ أو «الوقت» كما جسّده، عنوان القصيدة أو كما تردّد عبر لازمة القصيدة «حاضناً سنبلة الوقت ورأسي برج نار». ولعل هذه الرمزية التي تشف ولا تبين هي التي منحت القصيدة مستويات قرائية غنية وفتحتها باتجاه قراءات متعددة،

Scanned by CamScanner

وجعلت منها نصّاً ليس مغلقاً تماماً وليس مفتوحاً تماماً وإنّما هو نص مغلق مفتوح معاً؛ بمعنى أنّه نص متمنّع عن قول حقيقته لكل قارئ.

Scanned by CamScanner

شعرية التمنّع

هل التمنع في النص غاية بحد ذاته؟ وهل التمنّع كامن في اللغة نفسها أم في رؤية المبدع وقدرته على الاختيار؟

لا شك أنّ اللغة عندما تتشكّل على يد مبدع تخرج من إطارها المعجمي إلى إطارها التشكيلي فيصير لها اشتغالها الدلائلي الخاص الذي يصبح من حصّة المتلقي ولا يعود ملكاً لقصد المبدع أو لما فكّر به. وصحيح أنّ رمزية اللغة تنبع من رؤية الكاتب واختياره من متعدد اللغة للتعبير عن نفسه أو مجتمعه، وأنه باختياره تتحدّد شعرية اللغة أو جماليتها فيتميّز بالاختيار شاعر من شاعر، ويتقدّم إبداع على إبداع، ولكنه صحيح أيضاً أنّ اللغة نفسها قد تتجاوز المبدع وتفسيراته وتتفوّق على طروحاته وحدود فهمه، بمعنى أنه لا يعود مسؤولاً عن تفسيرها، فقد يكون في نيّته شيء ولكن اللغة نفسها تحتمل غير ما في نيّته، وبخاصة عندما تغدو في متناول متلقين ثقفين عارفين يكدّون الفكر والذهن للتحصّل على لذة البحث عن دلائل ممكنة لهذا النص المبدع مصداقاً لقول المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

فالسهر والاختصام بمعناهما الفاعل يصيران نعمة للنص،

Scanned by CamScanner

لأنهما يقودان إلى تفتيق الدلالات الممكنة، فتلتقي ثلاثة عناصر تشكّل الإبداع هي : اللغة نفسها عندما تتحوّل إلى كلام Parole على يد المبدع فيصير لها اشتغالها الدلائلي، ومبدعها أو منتجها الذي يقوم بعملية اختيار، ومتلقيها الذي يعمل فكره ويكدّ ذهنه ليقتنص الدلالات المتجددة والعصية على الحصر. واختيار المبدع وفق رؤيته قد يبدو عادياً مكشوفاً لا يثير دهشة ولا يحرّك فكراً، وقد يكون ذا خصوصية تتصف بالخفاء والغموض الشفيف فتثير شعوراً بالجمال كلما أعيدت قراءتها عبر الزمن . ومثلما اختيار الشّاعر أو المبدع يكون موفّقاً حيناً فإنّه يصحّ أن يكون اختياره للغته غير موفّق أحياناً، وذلك لأنه لم يصبر على التجربة حتى يتم إنضاجها أو استعجل المناسبة أو لغير ذلك من الأسباب.

ومن هنا نجد حتى عند الشاعر الواحد نصوصاً تكون درجة شعريتها أعلى من درجة شعرية نصوص أخرى.

وفي كل ذلك فإنّ خفاء النص الكامن في رمزيته وتمنّعه العصي على التدجين أو الامتلاك أو الاختراق أمر في صالح النص؛ لأنه يدعو القارئ إلى البحث عمّا لم يقله النص صراحة وإنما عمّا يتخفّى وراءه لملء فراغاته وسدّ شقوقه. ونستحضر في هذا المقام تقسيم مالارميه للكلام إلى ضربين: كلام خالص وكلام جوهري.

وكلاهما يعود إلى جوهر واحد هو الصمت. وكذلك هو الكلام المعهود للشاعر ، كلام تكمن قوته في عدم وجوده، كما تكمن عظمته في كونه يوحي من خلال غيابه. وإذا كان الكلام الخالص يتعلّق بواقيعة الأشياء (كالسرد والتعليم والكتابة) ويقدّم لنا

Scanned by CamScanner

الأشياء في حضورها أو يمثلها أمامنا، فإنّ الكلام الجوهري يبعدها عنا، يخفيها، فتغدو دوماً إحالات واقتراحات وبياضاً تصمت اللغة صمتاً بفضله لتتحدّث الموجودات التي تجد فيه راحتها ونسيانها[٢٧].

-١-

ونجد مصداقاً لهذه اللغة التي تكسر الصمت، فتؤثث من الفراغ كتابة، وتشعل من الصمت صوتاً، وتجعل من الدم المتناثر حكاية من حكايات جداتنا في شعر إبراهيم نصر الله الشيء الكثير، لنجد أنفسنا بإزاء شاعر يكتب بلذة ونشوة ومتعة تؤسّس لفضاءات شعرية أو تؤسس لـ «جينالوجيا كتابة» وتبرز في تكونها أو تشكّلها وامتداداتها اللانهائية، وفي حواريتها مع الذات والآخر، مع عالم مسكون بالصمت الذي يشعل صوتاً، وبالدمار الذي يرشد القلب، فيصير الدم علامة سيميائية عبر كتابة ملذة وممتعة رغم قساوتها، هكذا يؤسس نصر الله لشعرية ملذة في قصيدته «دم يتناثر مثل الحكايات» حيث يقول:

فراغ
وللشوك أن يتكاثر أو يستريح
وللريح أن تأكل الأغنيات كطاغية
ولنا أن ننام، إلى أن يهب الرصاص بنا،
ثم نرجع قتلى
ونهتف للصمت: أهلا

Scanned by CamScanner

لهذا الدم المتناثر مثل حكايات جدّاتنا ،
وبقايا طفولتنا
بين فوهة البندقية والنار . . .
نهتف أهلاً
لهذا الدمار الذي يرشد القلب والعابدين إلى حتفهم
للنجوم التي سقطت ههنا كي تؤسس بيتاً
فراغ

ووحدك كالريح، مثل كتاب على الرف
مثل ثلوج على هامة الصّيف
مثل الشواطئ مطحونة بالقذائف والطائرات . . .
وصمت المحبين . . . مثل المدن
وحيد لأنك دون وطن(٢٨)

نص إبراهيم هذا وكثير من نصوصه الممتدة من « الخيول على مــشــارف المدينة»، ١٩٨٠م، و«المطر في الداخل»، ١٩٨٢م، و «نعمان يسترد لونه»، ١٩٨٤م، إلى «حطب أخضر»، ١٩٩١م. أو «فضيحة الثعلب»، ١٩٩٣م، تؤسس لهذه الشعرية المتمنّعة عبر ما تخــفــيــه وراءها من نصــوص تتــشكّــل في «المسكوت عنه» أو «اللامقول»، وغالباً ما تتشكّل لغته في الأعمال المشار إليها بوصفها جزءاً من استراتيجية الشكل ملتحماً بالمضمون ومعبّراً عن الالتحام

Scanned by CamScanner

بين الذات والموضوع عبر صراع وجودي مع الحياة وعليها ومن أجلها، مما يؤكّد انتماءه إلى مصائر وطنه واغترافه من واقع لا يريد أن ينساه ولا يريد لنا أن ننساه.

-٢-

كما نجد هذه اللغة المتمنعة في مقاطع من قصيدة لم تعنون للشاعر يوسف أبي لوز من ديوانه «نصوص الدم» حيث يقول:

نهجس بالبلاد فيذهب

المنفى بأجملنا

ونهجس بالعتاد فتسقط المدن

الجميلة. والحجارة لم تكن يوماً سوى هذي الحجارة

والدروب تخطها السفن(٢٩)

هاجس القراءة هنا ينطلق من هاجس الكتابة نفسها، من هاجس النص الذي ينفتح على مشهدين من السقوط: المشهد الأول: سقوط الإنسان المتمثّل بقوله:

نهجس بالبلاد فيذهب المنفى بأجملنا

والمشهد الثاني: سقوط المكان مع كل محاولة للمقاومة قصد إعادته ويتمثّل بقوله:

نهجس بالعتاد فتسقط المدن الجميلة

وكل هذه الهواجس لا تغيّر من الحقيقة المرّة أو الواقع الملموس

Scanned by CamScanner

قيد الَملة؛ وآية ذلك في قوله: «والحجارة لم تكن يوماً سوى هذي الحجارة». إلى أن يأتي حجر الزاوية أو حجر الغلق ليضيء النص دون أن يكشف لغزه تماماً في قوله: «والدروب تخطّها السفن».

وإذن لم تتحقق الهواجس لأنها ببساطة ظلّت هواجس وبقيت الدروب وحدها عصيّة على التذليل لعبور السفن، وهذا ما لم يستعد له صاحب الهواجس. وهكذا يظل القاسم المشترك الأعظم بين هجس صاحبنا والواقع هو تكرار سقوط المكان الجميل، وتكرار سقوط الحلم الجميل وسيمياؤه ذهاب المنفى بأجملنا.

-٣-

ويتأثّث فضاء التمنّع في «شهقة الطين» (٣٠) لعبدالله رضوان عبر أسطرة الأسطورة وردها إلى واقعها المعيش، أو عبر صراع وجودي مع التاريخ والجغرافيا في ديوانه «كتاب الرماد». وتكمن شعرية التمنّع في «شهقة الطين» عبر أفق الحوار الملتحم بالسرد الشعري، فالنزوع إلى السرد في الشعر يكسب النص نفساً دراميًا أو يمسرح النص من خلال حوار الذات مع ذاتها أو حوارها مع العالم والوجود أو في امتداداتها إلى عوامل مسكونة بالأشياء والعلامات التي عايشها الشاعر فاستدعاها بثوب جديد، من خلال اللجوء إلى الأسطورة وإعادة أسطرتها في الزمن الواقعي. ويظهر ذلك جلياً من استحضار شخصيات الآلهة:

(إيل، عناة) فأيل معبود سامي، والاسم عام لفكرة الألوهية،

Scanned by CamScanner

وهو رئيس مجمع الآلهة لدى الكنعانيين. ويوصف بأنه خالق السموات والأرض وأبو الآلهة ومانح الخصب للبشر. وتصفه النصوص الكنعانية بأنه خالق السموات الأبدي، أبو البشر والآلهة، لطيف، شفوق، إله المحبّة والسلام، شعبه الخاص هم الكنعانيون (وربما من هنا أخذ اليهود فكرة شعب الله المختار أي عن الكنعانيين)[٣١].

أما عناة فمعبودة أو غاريتية تلقب بالعذراء رغم كل الصلات الجنسية التي قامت بها. ورغم كونها الإلهة البتول فقد شاركت (إيل) فراشة فهي ابنة (إيل) و (أشيرة). كان دورها دور الأرض فهي تحن لـ «بعل» وتفتّش عليه، تأثّر بها اليهود ويجمع اسمها لديهم على شكل (عنوت)، وهي ككل آلهة الخصب القديمة تملك مجموعتين من الخصائص المتناقضة فمن جهة هي إلهة الحب والجنس والخصب، ومن جهة أخرى هي إلهة الحرب والدمار[٣٢].

وهكذا يحاول الشاعر إعادة عناة إلى الحب والخصب بدلاً من الحرب والدمار يدل على ذلك عنونته بداية ديوانه بعض المقاطع بـ «عناة» (ص ٩) و «أيل» (ص ١١)، ثم انتقاله إلى العنونة بـ «العاشقة» ص (١٣) ثم «العاشق/ إيل» (ص ١٩) و«العاشقة/ عناة» (ص٢٩) وتركيزه في كل ذلك على الرغبة في الحياة والحب وليس على قتل الحياة من خلال إصرار إيل على عدم موت عناة في مثل قوله:

أنا صانع الروح

أصل الحياة

Scanned by CamScanner

أنا إيل[٣٣]

وقوله:

لحبيبي أنا

وحبيبي لي

لن تموت «عناة»[٣٤]

وإصرار عناة أيضاً على الحياة كما في قولها:

« من يجسّدني،

من يعيد خطاي !!!

كنت للمته . .

وأعدت إليه الحياة

وذهبنا معاً

نفرش الأرض قمحاً

حواكير لوز . .

ونبعاً . .

على خطوة ينبت العشب،

والناي يرقص

والحب مرعى» [٣٥]

لعل إصرار الشاعر على الاحتفاظ بالحياة بين إيل وعناة له ما يبرره على مستوى الرؤية، وإن يكن الواقع الذي يرمز إليه يبدو حالكاً. ورغم بروز الخنجر إلى جانب القمر والفتاة والنبع وإيل

Scanned by CamScanner

كما في قوله:

أراه وقد سلّ خنجره . .

والبدر يرقب إطلالة الموت

ولد مثل مهر عصي

والأيل مندفع واثق

قمر وفتاة يطلان

قمر وفتاة ونبع

قمر وفتاة ونبع وإيل

قمر وفتاة ونبع وإيل . . .

وأخ خنجر

يحرسون المكان . .

والأيل يجري

بقوة ثور السماء. (٣٦)

ويبقى نص عبدالله رضوان قابلاً لقراءات أخرى بسبب تمنعّه وعدم انكشافه، وبسبب رمزيته التي تنتظر قرّاء آخرين.

Scanned by CamScanner

التمنع وفخاخ المعنى

إنّ الشعر الحقيقي هو الشعر الذي ما إن نلمسه حتى يفرّ منا ويبقى عصيّاً على التدجين أو الإمساك، وعبثاً نحاول نصب فخ أو أفخاخ لاصطياد معناه.

والسبب في ذلك بسيط هو أنّ الدلالة في مثل هكذا شعر تتجاوز المعنى وتتجاوز اللغة نفسها وصاحبها الذي يتشيأ أمام إبداعاته أي يتشيأ أمام لغته، حتى ليصبح مبدع الكلمات عبداً لها بعد أن كان للحظة خالقها. ومن هنا فإنّ هذه القراءة لا تحاول أن تنصب فخاً أو أفخاخاً لاصطياد معنى أو معانٍ للنص، بل هي تدعو إلى عكس ذلك تماماً، لأن اصطياد المعنى في الشعر الحقيقي أمر متعذّر بسبب من طبيعة الإبداع نفسه، والأجدى من ذلك كله هو محاولة تخصيب دلالة النص أو دلالاته. ويحضرني بهذه المناسبة لغز شعبي كان ألقي عليّ قبل ربع قرن من أحد الشعراء الشعبيين وكان يرمي إلى تعجيزي أمام جمع من الجماهير التي تعشق هذا اللون من الحوار في الشعر الشعبي، حيث سألني: أن أفتيه بعصفور أخطأته الفخة فصار لديه حساسية مفرطة من رؤية الطعم وهو «الدودة» كيف تصيده؟ فأجبته أن يغيّر الطعم بوضع طعم ثان ليسهل اصطياده (٣٧).

Scanned by CamScanner

أقول ما زال هذا اللغز على بساطته وشعبيته يلح على ذاكرتي، وما زالت فكرة تغيير الطعم صالحة بوصفها رؤية نقدية ليس بالمعنى التعجيزي وإنما بالمعنى الإيجابي. فالشاعر مطالب دائماً بتغيير أساليبه وتنويعها لاصطياد القراء، والناقد مطالب بتطوير أدواته ليس لاصطياد المعنى وحسب، بل لتفتيق الدلالات المغيبة عن متلقين آخرين، وذلك لا يتيسّر إلاّ للمبدع الحقيقي، سواء أكان شاعراً أم ناقداً، المبدع الذي يكتوي بماء اللغة ويحترق بنارها، فتتحوّل اللغة على يديه إلى أداة كشف تقول ما لا يقال، وتكتب ما لا ينكتب، فيصير القول (المقول/ المكتوب) نموذجاً يكسر النمطية ثم ينكسر، يكسر اللغة المسطحة ليقبع فيما وراء اللغة أو في الما وراء من اللغة الداجنة. وكذلك يفعل الناقد المبدع الذي لا يكتفي باللغة المقولة أو المكتوبة بل يبحث عن لغة تقبع في الما وراء منها لا هي باللغة المقولة ولا هي باللغة المكتوبة، إنها لغة التمنّع: لغة تكسر الحياة وتسخر منها من أجل استعادتها.

وعبثاً نحاول نصب فخاخ للمعنى للشاعر الأكثر حضوراً على الساحة الشعرية العربية محمود درويش في كل دواوينه الشعرية، وأخصّ منها الآن «حصار لمدائح البحر» و «أرى ما أريد»، و«أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي»، و«جدارية محمود درويش»[٣٨]. وأنا إنما أخص هذه المجموعات عن غيرها لأنني قرأتها بعمق أكثر من غيرها، وهي تمثّل من وجهة نظري قمة نضج الشعرية الدرويشية في مجال غنى الصورة وخصبها وفي تمنّعها عن قول حقيقتها واضحة للعيان، وفي تطويرها المشروع الشعري

Scanned by CamScanner

الدرويشي إلى أقصى تجلياته وإبداعاته وفي إفادتها من تقنيات القص والمسرحة والرواية وحتى الملحمة بما يؤكد لديّ أن درويشاً ما إن يمس بريشته أسطورة أو فكرة أو قصة حتى يشعرنها بل يحولها، عبر رؤية سحرية إلى لغة تتخفّى وراء اللغة، ويكسبها أبعاداً أسطورية وإيحائية تجعل إمكانية ضبطها وتوجيهها لمعان محددة أمراً في غاية التعذّر، وإنّما تفتح أبواب التأويل على مصاريعها. وكثيرة هي القصائد والنصوص التي يمكن الاستشهاد بها في هذا المقام وربما كان منها «مأساة النرجس ملهاة الفضة» و «الهدهد» من مجموعته «أرى ، ما أريد».

في هذه النصوص تبدو اللغة مغامرة في البحث عن محتمل (القصيدة/ النص)و (ممكناتها/ ممكناته) المفتوحة، وتبدأ اللغة بلملمة أسئلة الكينونة عبر تقليب رماد ذاكرة المتخيّل، وصوغ الرغائب والإحباطات (مثلاً) وكأنها تتغذّى من لغة التصوف التي تشير ولا تفضح، توحى ولا تسمي،ثم هي تكمم المعنى وتفتقه [٣٩].

هكذا يغدو التمنّع منحى فكرياً واشتغالاً على لغة لها اشتغالها الدلائلي، ورؤية للعالم والوجود والطبيعة بوصف الأخيرة عاشقة للتخفي، مصداقاً لمقولة هيراقليطس: «الطبيعة تعشق التخفي». ولعلنا نقدّم نماذج مختارة من قصيدته المعنونة بـ «الهدهد» تمثيلاً على هذه اللغة المتمنعة أو الكتابة التي تؤسس ما يمكن أن أطلق عليه «جينالوجيا كتابة» يقول:

لم نقترب من أرض نجمتنا البعيدة بعد. تأخذنا القصيدة

Scanned by CamScanner

من خرم إبرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديدة . .
اسرى، ولو قفزت سنابلنا عن الأسوار وانبثق السنونو
من قيدنا المكسور، أسرى ما نحب وما نريد وما نكون . .
لكن فينا هدهداً يملي على زيتونة المنفى بريده .
عادت إلينا من رسائلنا رسائلنا ، لنكتب من جديد
ما تكتب الأمطار من زهر بدائي على صخر البعيد
ويسافر السفر ـ الصدى منا إلينا . لم نكن حبقاً ـ
لنرجع في الربيع إلى نوافذنا الصغيرة . لم نكن ورقاً ـ
لتأخذنا الرياح إلى سواحلنا . هنا وهناك خط واضح
للتيه . كم سنة سنرفع للغموض العذب موتانا مرايا؟
كم مرّة سنحمل الجرحى جبال الملح كي نجد الوصايا؟
عادت إلينا من رسالتنا رسالتنا . هنا وهناك خطّ واضح ـ
للظل . كم بحراً سنقطع داخل الصحراء؟ كم لوحاً سننسى؟
كم نبياً سوف نقتل في ظهيرتنا ؟ وكم شعباً سنشبه كي نكون
قبيلة؟ (٤٠)

لعل الحدّ الفاصل بين التمنّع وما يحتويه من غموض شفيف، وهو خاصية شعرية وفنية، والانكشاف، وهو تسطيح للنص، هو الرؤية التي تجعل من النص المتمنّع فضاء (حتى لا أقول حقلاً) مفتوحاً على إمكانات هائلة للقراءة والتأويل، في حين ينغلق النص

Scanned by CamScanner

المكشوف على نفسه، فلا يسمح بأي تأويل مصداقاً للقول: الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق (وهو) نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً [٤١].

Scanned by CamScanner

مراجع الفصل الثاني

١ـ انظر: حسن كاتب ، مقدّمة الشيّب والشباب في أراجيز رؤبة بن العجاج، الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع٥، سنة ٢٠٠٠ ، ص ١٥.

٢ـ انظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٢ م، ص ٦٤.

٣ـ انظر: المفضل الضبي، المفضليات، ت : أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، القاهرة، دار المعارف، ط٧، ١٩٨٣م، ص ٣٩٢.

٤ـ انظر: نور الدين السد، مفارقة النص الأدبي لمرجعه، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة عنّابة، ١٩٩٥م ، ص ١٩٠.

٥ ـ أدونيس ، الآثار الكاملة، المجلّد الثاني، دار العودة، ط٢ ، ١٩٧١ م، ص ٤٨٤ ـ ٤٨٧.

٦ـ انظر : محمد بنّيس، قصيدة التلاشي في الشعر العربي المعاصر، تحرير وتقديم فخري صالح، الحلقة النقدية في مهرجان جرش ا لخامس عشر، ص ٣٧.

٧ـ قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني ، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٤.

٨ـ ديوان شيء كالظل، مراكش، دار تينمل، ١٩٩٤ ، ص ٩٩ ــ ١٠٠.

٩ـ سأقدّم لاحقاً دراسة نصيّة متكاملة لقصيدة كعب بن زهير المعروفة بـ «البردة» تظهر تمنع القصيدة فيما أسميته «لا وعي الكتابة».

١٠ـ ا نظر : محمد لطفي اليوسفي ، كتاب المتاهات والتلاشي، ص ١٢٧.

١١ـ انظر : بشير القمري، ص : ٤٥.

Scanned by CamScanner

١٢ـ انظر على سبيل المثال : المتاهات والتلاشي ، ص ١٢٧ .

١٣ـ جدارية محمود درويش، رياض الريّس للكتب والنشر، ٢٠٠٠ م، ص ٤٨ .

١٤ـ جدارية محمود درويش، ص ٥٤ .

١٥ـ لقد خصصت العنوان «جدارية» بدراسة ظهرت في كتابي سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة، ٢٠٠١، ص : ١٠٩ ـ ١١٣ .

١٦ـ جدارية محمود درويش، ص ٩ .

١٧ـ جدارية محمود درويش، ص ٩ .

١٨ـ الجدارية، ص ١٠ .

١٩ـ الجدارية، ص ١٠ ـ ١٤ .

٢٠ـ انظر : بشير القمري، حجازات : مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٩م، ص ٤٤ ـ ٤٥ .

٢١ـ الجدارية، ص ٤٨ .

٢٢ـ انظر، رولان بارت، نقد وحقيقة، ص ١٠ ، وحسين خمري ، « شعرية الانزياح في قصيدة يا امرأة من ورق التوت»، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، ع ٥ ، سنة ٢٠٠٠م، ص ١٨٢ .

٢٣ـ نذكر على سبيل التمثيل فقط قصيدة بعنوان «طفولة الوهم الشعري» لخيري منصور، التي درسها سعيد الغانمي في كتابه، «أقنعة النص» الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م، ص ١٢٣ ـ ١٢٩ .

٢٤ـ أدونيس، كتاب الحصار، حزيران ٨٢ ، حزيران ٨٥، دار الآداب، ط ١، ١٩٨٥م ، ص ٥ ـ ٦ .

٢٥ـ انظر: نايف العجلوني ، «قراءة في قصيدة «الوقت» لأدونيس»، مجلة أبحاث اليرموك، م٧، ع ١، ١٩٨٩ م ، ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

Scanned by CamScanner

٢٦ـ ثمّة وقفة عند عنوان قصيدة «الوقت» في كتابنا : سيمياء العنوان، ص ١٠٧ ـ ١٠٨.

٢٧ـ انظر : جاك ديريدا وموريس بلانشو، الوجود المكتوب: الدال المقروء في غيابه، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، كتابات معاصرة، ع ٢٧، م ٧ ، نيسان، أيار، ١٩٩٦ م ، ص ٣٦.

٢٨ـ إبراهيم نصر الله، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار العودة، ١٩٩٤م ، ص ٥١٩ ـ ٥٢٠.

٢٩ـ بيروت، دار العودة ١٩٨٦ م ، ص ٦.

٣٠ـ شهقة الطين، المطابع التعاونية، ٢٠٠١م.

٣١ـ انظر: حسن نعمة، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، الجزء الأول، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤ م، ص ١٦٩ ـ ١٧٠.

٣٢ـ الموسوعة نفسها، ص ٢٤٧.

٣٣ـ شهقة الطين، ص ٣٨.

٣٤ـ شهقة الطين ، ص٤٩.

٣٥ـ شهقة الطين ، ص ٥١ ـ ٥٢ .

٣٦ـ شهقة الطين ، ص ٦٢ ـ ٦٤ .

٣٧ـ السائل يقول : «افتيني بـ "شحيتي» حذري بقشعر من شوف الدودة». وكان جوابي له : «حط له دبق بلكي علق بتصيده ع راس العودة».

(والشحيتي الحذري هو عصفور أخطاه فخ الصياد ، فصار يخشى رؤية الدودة التي وضعت طعماً لاصطياده) .

٣٨ـ لقد سبق أن قمنا بدراسات نصية لبعض قصائد درويش ،أنظر كتبنا :

Scanned by CamScanner

استراتيجيات القراءة ، ص ٥١ ـ ٩٣ ، وسيمياء العنوان ، ص ١٠٩ ـ ١١٣ ، ومقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث ، ص ١٧ ـ ٥٦ .

٣٩ ـ انظر : أحمد فرشوخ ، كتابة الغياب: متخيل الكينونة قراءة «فاكهة الليل» لصلاح بو سريف ، كتابات معاصرة، ع٢٦ ، م٧ ، شباط ، آذار، ١٩٩٦ م، ص١٠٦ .

٤٠ـ أرى ما أريد ، دار توبقال للنشر ، ط١ ، ١٩٩٠م ، ص ٨١ ـ ٨٢.

٤١ـ أدونيس ، مقدمة الشعر العربي ، بيروت ، دار العودة ، ط٣ ، ١٩٧٩م، ص١٢٤.

Scanned by CamScanner

الفصل الثالث

التمنع ولاوعي الكتابة

Scanned by CamScanner

ثمة تجارب شعرية تقول على السطح شيئاً وفي الوقت نفسه تقول في العمق أشياء أخرى ، ويبدو تمنعها من هذه الزاوية فيما يكتنزه صاحبها في «لا وعيه» الذي يجود في لحظة من لحظات الإبداع بقول ما بداخله بعد فك الرقابة عنه ، فينسرب من اللاوعي كلام يفضح الوعي تماماً ، وكأن الكتابة نوع من الحلم النهي يقول ويقول بعد أن ينفلت من الرقابة. ونفهم «اللاوعي» ، هنا ، كما أسس له كثير من النقاد الذين أفادوا من كشوفات علم النفس ، على أنه جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية ، وليس أرشيفاً للصور والتداعيات والرموز . نفهمه على أنه لغة قائمة بذاتها ، يتكلم بشكل لا نعرفه جيداً ، ويؤسس مجموعة من التصورات تظهر في اللغة التي هي من لوازم الوعي التام وفي لغة الإبداع التي تقع بين الوعي واللاوعي[1] .

وتبدو قصيدة كعب بن زهير التي عرفت بـ «البردة» مثلاً حياً على ما أردت قوله من حيث كونها في ظاهرها غزلاً بسعاد ووصفاً للناقة واعتذاراً للرسول الكريم ـ صلى الله عليه وسلم ـ ومدحاً له وللمهاجرين ، ولكنها في داخلها ، أي في «لاوعي» الكتابة تكثيف للتجربة النفسية الصعبة التي عاشها كعب متردداً بين إعلان إسلامه وتعلقه الشديد بالحياة الجاهلية .

Scanned by CamScanner

ويلحظ المرء أن جهود دارسي «البردة» انحصرت في أحد اتجاهين : إما التركيز على الداخل (القصيدة المبدعة) مع إهمال للخارج (الروايات التي رويت في إسلام كعب)، أو العكس . وقل من جمع بين الداخل والخارج في دراسة قصيدة كعب . وفي هذ السياق أحاول الكشف عن أثر «اللاوعي» في إبداع قصيدة كعب ، من غير أن أهمل الخارج وما أحاط من ملابسات، وما روي من روايات بشأن إسلام كعب .

وقد لحظت وجود علاقة متبادلة بين الأثر المبدع وصاحبه بحيث يغدو هذا الأثر علامة تؤشر إلى شيء وراءه أو خلفه ، فثمة لغة وراء اللغة . ومن هنا ، فإننا محاولون تفسير الدلالة واكتشاف الوجه الخفي منها ، أي المدلول ، للقبض على الأبعاد الخفية أو التحتية للقصيدة .

وفي هذ السياق يظل النص مدخلاً إلى شبكة لا تحصى من المعاني ، التي تتسع آفاقها باتساع القراءات الممكنة . ولست أزعم أنني أستطيع حصر قصيدة كعب في قراءة واحدة ، بيد أن أسلوبه يسمح لي بالاقتراب من نظامه الخاص بالكتابة ، وإن يكن هذا الاقتراب ينطوي على مفارقة تصطدم بجدار اللغة ببعديها «الرمزي» و «الانفعالي»[٢] .

وفي هذا الحيز أمنح نفسي حرية التحرك المطلق تحت مظلة البحث المتنامي عن ظلال المعنى ، أو ما يسمى في النظرية اللغوية الحديثة بـ «المعنى الهامشي» ، الذي يتعدى «المعنى المركزي» المتصل بالوحدة المعجمية . بل سأتعدى البحث عن «المعنى الهامشي» إلى

Scanned by CamScanner

البحث عن «المضمون العاطفي أو الانفعالي». وفي كل الأحوال فإن تحليلي يحاول أن يتخطى معطيات الداخل والخارج ليبني من خلال قراءته للنص والواقع نظاماً لعلاقات البنية الفنية ، قد تكون امتداداً للحُلم (بضم الحاء) والرغبة ، من غير أن تلغي التطلعات الكامنة في «اللاشعور» .

إذا كان أحد الباحثين[٣] قد رأى أن قصيدة كعب تتضمن ثلاثة موضوعات هي : المقدمة الغزلية ووصف الناقة ، والاعتذار للرسول ومدحه ، ومدح المهاجرين ، ورآها باحث ثان[٤] ، في أربعة أقسام هي : القسم الغزلي ، والقسم الوصفي ، والقسم الذي يصور حالة كعب النفسية المرهقة ، والقسم المدحي أو الاعتذاري ، فإننا نرى أن القصيدة كلها ، على تعدد أقسامها ، تمثل قضية واحدة كبيرة تكمن في ذلك الصراع النفسي العنيف بين داخل كعب المتمثل في الرفض ، وخارجه المتمثل في إعلان إسلامه. بيد أن هذا الصراع يأخذ بعداً رمزياً إيحائياً.

فالمقدمة الغزلية كانت بكاء على الماضي وليس على سعاد المرأة، ذلك الماضي الذي انتهى ، وفق كعب ، بمجيء الرسول، صلى الله عليه وسلم ، وآية ذلك أن مقومات الحياة الجاهلية ، وكثيراً من سمات الحياة الجاهلية وطرائقها في تناول الوجود الإنساني قد تجمعت لدى كعب بن زهير وتعمقت في نظرته إلى الحياة تعمقاً سد عليه جميع منافذ الاستشراف لعالم جيد ، لأنه أيقن في نفسه أن هذه الحركة الجديدة (الإسلام) ستحرمه من كل ما وقر في نفسه أنه الحياة[٥]. وحتى نقف على تأثر الداخل (تجربته

Scanned by CamScanner

النفسية) بالخارج ، لا بد من التوقف عند بعض الروايات التي تشرح حقيقة إسلام كعب.

تتفق رواية ابن اسحق (١٥١هـ) في السيرة النبوية ، ورواية أبي سعيد السكري (٢٧٥هـ) في الديوان ، على أن بجير بن زهير، الذي أسلم قبل أخيه كعب ، كتب رسالة تحذيرية إلى أخيه كعب ، يخبره فيها أن رسول ـ الله صلى الله عليه وسلم ـ قتل بعض الشعراء الذين كانوا يهجونه من أهل مكة ، وأن بعضهم هرب . ونصحه في هذه الرسالة الإسلام أو الهرب بسبب الأبيات التي قالها في الرسول وأخيه بجير :

الا ابلغا عني بجيرا رسالة
فهل لك فيما قلت ويحك هل لكا
فبين إن كنت لست بفاعل
على أي شيء غير ذلك دلكا؟
على خلق لم الف يوماً ابا له
عليه وما تلفي عليه أبا لكا ؟
فإن أنت لم تفعل فلست بآسف
ولا قائل إما عثرت لعا لكا
سقاك بها المامون كاسا روية
فانهلك المامون منها وعلكا(٦)

Scanned by CamScanner

ويفهم من سياق الرواية أن الرسول صلى الله عليه وسلم ، أهدر دم كعب لقوله تلك الأبيات . فلما بلغ كعباً الكتاب ضاقت به الأرض ، وأشفق على نفسه ، وأرجف من كان في حاضره من عدوه ، فقالوا : هو مقتول . فلما لم يجد من شيء بدا قال قصيدته التي يمدح فيها الرسول ، وذكر فيها خوفه وإرجاف الوشاة به من عدوه(٧). ثم خرج حتى قدم المدينة فنزل على رجل كانت بينه وبينه معرفة ، من جهينة ،فغدا به إلى رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ حين صلى الصبح ، فصلى مع رسول الله، ـ صلى الله عليه وسلم ـ ، ثم أشار إلى رسول الله. فقال: هذا رسول الله فقم إليه فاستأمنه ، فذكر لي أنه قام إلى رسول الله حتى جلس إليه، فوضع يده ، وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم ، لا يعرفه فقال : يا رسول الله إن كعب بن زهير قد جاء ليستأمن منك تائباً مسلماً فهل أنت قابل منه إن أنا جئتك به؟ قال : نعم . قال : أنا يا رسول الله ، كعب بن زهير . وما إن أعلن كعب عن نفسه حتى وثب عليه رجل من الأنصار ، فقال : يا رسول الله دعني وعدو الله أضرب عنقه . فقال رسول الله : دعه عنك فإنه قد جاء تائباً نازعاً عما كان عليه . فغضب كعب على هذا الحي من الأنصار لما صنع به صاحبهم ، وذلك أنه لم يتكلم فيه رجل من المهاجرين إلا بخير . ثم أنشد القصيدة . ولا تختلف روايتا ابن سلام (٢٣٢هـ) وابن قتيبة (٢٧٦هـ) في إسلام بجير ، ووعيد الرسول لكعب ، ورسالة بجير له . ولكنه يذكر الأبيات التي أرسلها كعب بن زهير لأخيه بجير بألفاظ تختلف عما ذكره ابن اسحق وابن

Scanned by CamScanner

هشام وأبو سعيد السكري[٨].

وقد تشكك الدكتور جاسر أبو صفية[٩] في قصة إهدار دم كعب ، فقال : «ولما رجعت إلى كتب السنة الصحيحة لم أجد فيها أي إشارة إلى حكاية إهدار دم كعب ولا من زعمت الروايات أن الرسول أهدر دمهم» . ونفى أن تكون الأبيات التي قالها كعب تستوجب إهدار دمه .

وتساءل قائلاً : فهل هناك مبرر قوي يدفع الرسول لإهدار دم كعب؟ ولعل الذي يهمنا في تلك الروايات ، سواء أصدقت رواية إهدار دم كعب أم لا ، هو إحساس كعب بن زهير بالخطر والخوف على نفسه بعد أن قوي الإسلام وعز ، وبعد أن بلغه خطاب أخيه بجير وهو ما يزال رافضاً فكرة الإسلام . وقد ظل هاجس الخوف يلاحقه ، وبدت نغمة الرفض تسري في عروق قصيدته وبخاصة في المقدمة الغزلية . لقد جاء كعب إلى الرسول الكريم ـ صلى الله عليه وسلم ـ مسلماً ، ولكنه في دخيلته متعلق بالماضي ، لأنه لم يحقق أحلامه في (الحياة الجاهلية) التي رمز إليها بسعاد. وما يظهر ذلك الصراع الذي أشرت إليه مقدمته الغزلية ، التي دهش أحد الباحثين لوجودها وتساءل : كيف تتفق حال الشاعر ونفسيته وقلقه مع تلك المقدمة الغزلية التي تظهره بصورة العاشق الذي أخلفت محبوبته وعدها له ؟ وكيف تأتي لإنسان طريد ، مهدور الدم ، أن يغرس غزلاً في قصيدة ابتناها أصلاً لتكون اعتذاراً ، وإذا به يذكر الحبيبة ويصف جسمها وريقها ودلها[١٠].

Scanned by CamScanner

ولعل دهشة الباحث تزول إذا ماعرف أن سعاد ليست امرأة من شحم ولحم ودم ، وإنما هي المعادل الموضوعي للحياة الجاهلية التي احبها كعب وتعلق بها ، وما فتئ يحن إليها رغم قدومه وإعلان إسلامه .

وإن نظرة متأملة ومنطقية في القصيدة ، وبما يحيط بها من ظروف وملابسات ، تمنعنا من الاعتقاد بأن كعباً يتغزل بامرأة حقيقية، على الرغم من أن الشعراء قد درجوا على البدء بمقدمات غزلية ، وتخلصوا منها إلى ممدوحيهم . وحين يمعن الباحث في هذه المقدمة :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول
متيم إثرها لم يجز مكبول

وما سعاد غداة البين إذا رحلوا
إلا اغن غضيض الطرف مكحول

تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت
كأنه منهل بالراح معلول

شجت بذي شبم من ماء محنية
صاف بأبطح أضحى وهو مشمول

تجلو الرياح القذى عنه وأفرطه
من صوب سارية بيض يعاليل

فمن حق الباحث أن يتساءل : من هي تلك المرأة التي تستحق أن يذكرها كعب في هذا الموقف العصيب؟ وهل تستحق هذه المرأة

Scanned by CamScanner

أن يصف حزنه على غيابها ، وأنه متبول ومضلل ومكبول؟ أكان كعب يتحدث عن سعاد المرأة التي أخلفت الوعد؟ أم كان يتحدث عن الماضي الذي هو جزء من نفس كعب؟ أتراه يضللنا بهذا الوصف المادي الذي ورد في الأبيات ذات الأرقام (٢، ٣، ٤، ٥)، ليؤكد أنه مشغول بامرأة حقيقية؟ ولكن ماذا يفعل البيت السادس والأيات التي تليه :

يا ويحها خلة لو أنها صدقت
ما وعدت أو لو آن النصح مقبول

لكنها خلة قد سيط من دمها
فجع وولع وإخلاف وتبديل

فما تدوم على حال تكون بها
كما تلون في أثوابها الغول

وما تمسك بالعهد الذي زعمت
إلا كما تمسك الماء الغرابيل

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا
وما مواعيدها إلا الأباطيل

ارجو وآمل ان يعجلن في أبد
وما لهن طوال الدهر تعجيل

إن هذه الأبيات تبدد أملنا في الحصول على امرأة حقيقية أحبها كعب . وأية امرأة تلك التي قد سيط من دمها فجع وولع وإخلاف

Scanned by CamScanner

وتبـديل؟ وأية امـرأة تلك التي قـد سـيط من دمـهـا فـجـعـت وولع وإخـلاف وتبـديل؟ وأية امـرأة تتلون هذا التلون، «ولا تـدوم على حال تـكون بها» ، ولا تمسك بالعـهد الذي زعـمت؟ إنها الدنيـا التي فجـعت كعباً، ولـم تمهله حتى يحقق كل أحلامه : وهي الدنيا التي لم يحـصـل منهـا إلا على الأباطيل ، أتراه يفـقـد الأمـل في سـعـاد (معادل الحيـاة التي أحبـهـا) لو كان ثـمة أمل بلقيـاها؟ ولكن أنى له ذلك ، وقد :

أمـسـت سـعـــاد بأرض لا يبلغـهـــا

إلا العـتـــاق النجـيـبـات المراسـيل!

لقد انتـهت الحياة الجاهليـة التي تعلقـهـا كعب إلى غير رجـعـة بمجيء الرسـول الكريم صلى الله عليـه وسلم ودخـول القـبـائل في الإسلام ، فلـم يبق أي أمل لكعب بالاستـمرار في حـياته ، فإما أن يعلن إسلامه أو يواجه العزلة . فسعـاد إذن تشير إلى الماضي الذي ظل جزءاً لا يتـجـزأ من نفس كـعب ، وعلى الرغم من قدومـه إلى الرسول الكريم مـعلناً إسلامه . لقـد انقطع أمله بالماضي كله ، وبدأ عقله يؤكد له صعوبة التعلق به أمام الحقائق الجديدة :

ولـن يبـلـغـهـــا إلا عـــذافـــرة

فـيـهـا عـلى الأيـن إرقـال وتبـغـيل

فالقـصيدة في بنيتـها السطحية غزل بسـعاد ، ولكنهـا في بنيتـهـا العميقة تعلق بالماضي الذي أحبه كعب .

ولكن هل يجدي كـعباً أن يظل غـارقاً في ذلك الماضي، يحلم

Scanned by CamScanner

بجماله ، ويتحسر على مفارقته؟ كلا ، فلا بد له من أن يواجه قضيته ، وإذن فليس له إلا أن يوجه تلك النجيبات المراسيل صوب الدين الجديد صوب سيدنا محمّد صلى الله عليه وسلم ، فيحملها جزءاً من داخله المضطرب الحزين ، دون أن يصرح بمكنون نفسه .

ولكن الوصول إلى الحياة الجديدة ليس سهلاً بعد الذي حصل من كعب في معاداته للإسلام ، وبعد أن أهدر الرسول دمه وهذا يوقع كعباً في مأزق المعاناة النفسية ، وهو يريد اللحاق بركب أخيه وأصحابه ، على الرغم من كل صعوبات الرحلة . فأية ناقة تستطيع حمله إلى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم؟ هنا يتدخل ذكاء كعب في صنعته الفنية فيختار ناقة قوية اعتادت سلوك المفازات ، ليسقط عليها كل همومه وأحزانه ومعاناته ، فكانت الناقة التي :

ترمي الغيوب بعيني مفرد لهق

إذا توقدت الحزان والميل

فهي ناقة متحفزة لا تكسل ولا تفتر ، وتشبه، في وقت توقد الأرض وسدر العيون ، الثور الوحشي الذي تخلف عن أصحابه في حدة النظر وخفة الجسم والنشاط . والقاسم المشترك بين الناقة وكعب هو المعاناة ، فليست النّاقة إلا «المعادل الموضوعي» لما يواجهه كعبٌ من مشقة وتعب ، وليس كما تصور السيّد إبراهيم محمد أن كعباً[١١] جعل الناقة وسيلته للوصول إلى المحبوبة التي فارقته ، إذ ما أبعده عن المحبوبة التي فارقته ، وثمة علاقة تضاد بينه وبين المحبوبة ، وهو لا يستطيع الوصول إليها البتة، وقد بات

Scanned by CamScanner

ذلك واضحاً من النعوت التي نعتها بها ، في أول القصيدة . ولعل وصف الناقة بالقوة ، والضخامة ، وحسن التكوين ، والتفوق على غيرها من النوق ، وأصالة نسبها ، وخفتها ، وسرعتها ، (الأبيات الثمانية عشرة) ، له ما يبرره في هذ االسياق . فالناقة تعاني كما كعب . الناقة تعاني من الطبيعة ومناظرها الصعبة الشاقة، وكعب يعاني من تجربة نفسيّة يمتحن فيها وجوده كله امتحاناً عسيراً . وما هذا التصوير لكل ما تعانيه الناقة ، وذلك الحديث عن الأهوال والأخطار التي تعترض طريقها إلا إيحاء خفي بما يعانيه كعب . فلنستمع إليه يقول :

ولن يبلغها إلا عذافرة
فيها على الأين إرقال وتبغيل

من كل نضاحة الذفرى إذا عرقت
عرضتها طامس الأعلام مجهول

ترمي الغيوب بعيني مفرد لهق
إذا توقدت الحزان والميل

ضم مقلدها فعم مقيدها
في خلقها عن نبات الفحل تفضيل

حرف أخوها أبوها من مهجنة
وعمها خالها قوداء شمليل

Scanned by CamScanner

يمشي القـــراد عليـــهـــا ثم يزلقـــه
منهـــا لبـــان وأقـــراب زهاليل

عـيـرانة قـذفت فـي اللحم عن عـرض
مـرفـقـهـا عن بنات الزور مـفـتـول

كـأن مـا فـات عـينيـهـا ومـذبحـهـا
من خطمـهـا ومن اللحـيين برطيل

تمر مـثل عـسـيب النخل ذا خـصل
في غـارز لم تخـونه الأحـاليل

قنواء في حـرتيـهـا للبـصـيـر بهـا
عـتق مـبين وفي الخـدين تسـهـيل

تخـذي على يسـرات وهي لاحـقـة
ذوابل وقـعـهـن الأرض تحليل

سـمـر العـجايات يتـركن الحـصي زيما
لم يقـهـن رؤوس الأكـم تنعـيل

يومـا يظل به الحـرباء مـصطخـمـا
كـأن ضـاحـيـه بالنـار مملول

كـأن أوب ذراعـيـهـا وقـد عـرقت
وقـد تلفع بالقـور العـسـاقـيل

Scanned by CamScanner

وقــال للقــوم حــاديهم وقــد جــعلت

ورق الجنادب يركــضن الحــصي قــيلوا

شــد النهــار ذراعــا عــيطل نصف

قــامت فــجــاوبهــا نكد مــثــاكــيل

نواحــة رخــوة الضــبــعين ليس لهــا

لما نعى بكرها الناعــون مــعــقــول

تفــري اللبــان بكفــيــهــا ومــدرعــهــا

مــشــقق عن تراقــيــهــا رعــابيل[١٢]

فهو يكاد يصرح ، في الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذه اللوحة الفنية المدهشة صوراً وإيقاعاً ، بخوفه ومعاناته من المصير الذي ينتظره من خلال تصوير الناقة . فهو يشبه يدي الناقة في سرعة تقليبها إياهما بيدي امرأة قد مات لها زوج أو ولد أو حميم. وجعلها نصفا ، ليكون أقوى لها على ترجيع يديها. قامت يجاوبها نساء ثكلن أزواجهن وأولادهن ، مما يزيد من حزنها وينشط من قدرتها . فكيف انزلقت هذه الصورة الحزينة من «لا وعي» كعب إلى القصيدة لولا خوفه من المصير الذي ينتظره؟ ما الذي جعله يستحضر ، في هذ السياق ، تلك المرأة التي نعى إليها ابنها أو زوجها؟ ومما يزيد الصّورة وضوحاً وتسلطاً على فكر كعب أنه عاد في البيت الذي يليه ليصفها بأنها «نواحة» و «رخوة الضبعين» ،

Scanned by CamScanner

وهي تشق ثيابها ومدرعها حزناً على من هلك من ولدها. أتراه يتصور في ذهنه أن أمه مهددة بهذا المصير إذا لم يقبل الرسول توبته ويعفو عنه ؟

أنا لا أشك في ذلك ، ويزيد اطمئناني إلى هذا الاستنتاج قوله في البيت الذي يليه :

يسعى الوشاة بجنبيها وقولهم

إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول

في شرح السكري يقول : «والضمير في جنبيها راجع إلى سعاد وهذا فاسد»[١٣] ، إذ لا وجه منطقياً يبرر عودة الضمير إلى سعاد ، وإنما الأولى أن يعود إلى أقرب متحدث عنه ، وهو في البيت الذي قبله ، الناقة التي شببها بالمرأة التي فقدت عزيزاً عليها.

ومما يزيد من قلق كعب ومعاناته أن كل أصحابه قد تخلوا عنه :

وقال كل خليل كنت آمله

لا ألفينك إني عنك مشغول

فأين العصبية القبلية إذن؟ ولماذا تخلى أهل كعب حتى أخوه عنه؟ لقد انتهت العصبية فلا مكان لها ، وأمست «بأرض لا يبلغها إلا العتاق النجيبات المراسيل!! وهذا سر من أسرار معاناة كعب.

وما كاد كعب يتخلص إلى مدح الرسول الكريم حتى أنهكه التعب، وأخذ منه كل مأخذ ، كما أنهكت النجيبات المراسيل . ثمانية عشر بيتاً ذهبت في وصف الناقة ، وقبلها اثنا عشر بيتاً ذهبت

Scanned by CamScanner

في وصف سعاد ، فماذا بقي لمدح الرسول صلى الله عليه وسلم؟ لقد مهد كعب لمدح الرسول صلى الله عليه وسلم بابيات تحدث فيها عن الوشاة ، وما أثاروه في نفسه من خوف ، فقال:

يسعى الوشاة بجنبيها وقولهم

إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول

وفي خضم هذه الحيرة التي أحسها كعب ، وفي غياب كل صديق كان يأمله ويرجوه ، لم يجد محيصاً من العودة إلى الرسول الكريم الذي سمع عن عفوه وتسامحه ، فقال مستجيباً لفطرته السليمة :

فقلت خلوا طريقي لا أبا لكم

فكل ما قدر الرحمن مفعول

كل ابن أنثى وإن طالت سلامته

يوماً على آلة حدباء محمول

فقد تضمن البيتان مفهوما إسلامياً هو الإيمان بالقضاء والقدر، فكيف وصل كعب إلى هذا المعتقد ، وقد نظم القصيدة قبل أن يأتي الرسول مسلماً ؟ قد نقول : إن كعباً نظم القصيدة على نية الإسلام، وهذا حق . ولكننا نضيف إلى ذلك : أن سلامة فطرة كعب الإنسان والشاعر ، ووعيه ، وثقافته الشخصية، كانت وراء هذه الصورة الصادقة لنهاية الإنسان ، وأن ابن آدم مهما يطل به العمر فإنه لا محالة ميت . ولم يقف كعب طويلاً أمام صورة الرسول حين وصفه بالعفو والتسامح ، فسرعان ما ألمح إلى خوفه

Scanned by CamScanner

من الوشاة ، حتى عادت صورة الموت تلاحقه بعد ثلاثة أبيات هي :

انبــئت ان رســـول الله اوعــدني
والعــفــو عند رســول الله مــأمــول
مــهــلاً هداك الذي أعطاك نافلة الـ
قــرآن فــيــهــا مــواعــيظ وتفــصــيل
لا تأخـــذني بأقــوال الوشـــاة ولم
اذنب ولو كــثــرت عني الأقــاويل

فهو يقف أمام الرسول متردداً بين الخوف وأمله بالعفو ، فتأتي صوره مزيجاً من الأمل والخوف والترقب :

لقــد أقــوم مــقــامــا لو يقــوم به
ارى واســمع مــا لو يســمع الفــيل
لظل يرعـــــــد إلا أن يكون لـه
مــن الرســـــول بإذن اللـه تنويل
حــتى وضــعت يميني لا انازعــه
في كف ذي نقــمــات قــيله القــيل
لذاك أهيب عندي إذ اكلمـــــه
وقــيل إنك مــســبــور ومــســئــول
من ضــيغم من ضــراء الأسد مــخدره
ببطن عـــثـــر غـــيل دونه غـــيل

Scanned by CamScanner

يغدو فيلحم ضرغامين عيشهما
لحم من القوم معفور خراديل
إذا يساور قرنا لا يحل له
أن يترك القرن إلا وهو مفلول
منه تظل حمير الوحش ضامرة
ولا تمشي بواديه الأراجيل
ولا يزال بواديه أخو ثقة
مطرح البز والدرسان مأكول

فالتفاوت الفني في مستوى القصيدة واضح أشد ما يكون الوضوح ، وقد أشار إلى ذلك غير دارس لقصيدة كعب، فهذا عبد القادر القط يشير إلى الاختلاف في الأسلوب بين مطلع القصيدة ووصفها بحيث يبدو أن المطلع والوصف لشاعرين مختلفين ، فيقول : «ونلاحظ مثل هذا الاختلاف في الأسلوب حتى في داخل المقطوعة الواحدة من مقطوعات القصيدة . فقد بدأ (كعب) يعتذر إلى النبي في أسلوبه السهل إلى أن أخذ يتحدث عن تهيبه وهو مقبل عليه لأول مرة ، فشبه نفسه بالمقبل على أسد يثير الخوف والرهبة ، فارتد إلى الغرابة والجزالة مستمداً صوره من التراث الجاهلي»(١٤) .

ولعل المتأمل لقصيد كعب يجد فعلاً ذلك التفاوت بين غزله بسعاد ووصف الناقة وبين مدحه الرسول والمهاجرين . فقد كان كعب مبدعاً في الغزل والوصف ، وكانت صوره الشعرية مدهشة

Scanned by CamScanner

وكان ذلك التناغم بين روح كعب وقضيته المركزية التي عبّر عنها . ولكنه قصّر في مدح الرسول والاعتذار له فنياً ، وربما يعود ذلك إلى تقصيره عن رؤية ما جاء به الرسول من جديد على المستوى الإنساني ، إذ استطاع الرسول أن يلم شتات القبائل العربية ، ويوحد شخصيتها ، ويفجر فيها طاقاتها الكامنة ، ويوجه تلك الطاقات نحو بناء أمة عالمية ، اتجهت إلى الجوهر الأصيل في عناصر الحياة ، وابتعدت عن القشور والعروض منها [١٥] .

وبعد أن وصف مهابة الرسول وأنه أهيب عنده من الأسد ، جاء مدحه مقتضباً وقصيراً ، حيث يقول :

إن الرسول لسيف يستضاء به

مهند من سيوف الله مسلول

وقد دهش جاسر أبو صفية[١٦] لهذا الوصف للرسول لأنها صفة توحي بالعنف في تبليغ الرسالة السماوية ، وهو ما يتذرع به أعداء الإسلام للطعن فيه . كما تحفظ على تخريج البغدادي[١٧] القائل إن معنى «من سيوف الله : من حجج الله على خلقه يهتدي به المؤمن ، ويكون حجة على الكافر» ، قائلاً : إن المؤمن لا يهتدي بالسيف ، ولا يكون السيف حجة على الكافر إلا إذا مات على الكفر في معركة مع المسلمين . وربما تزول دهشة أبي صفية إذا قلنا إن صورة الرسول في بيت كعب بنيت على مزيج من الواقع والإحساس بالخوف . أما مطابقتها للواقع في صدر البيت حيث وصفه بالسيف الذي يستضاء به ، فهذا حق من جهتين : الأولى أن الرسول صلى الله عليه وسلم جاء من عند الله بالحق قوياً ، فهو

Scanned by CamScanner

سيف مسلط على أعداء الله، والثانية أن الرسول جاء ليخرج الناس من ظلمات الجاهلية إلى نور الإسلام، مصداقا لقوله تعالى ﴿آلر كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور بإذن ربهم إلى صراط العزيز الحميد﴾[١٨].

أما الإحساس بالخوف فهو مكتنز في «لا وعي» كعب ، نلحظه كلما ذكر قوة الرسول ومهابته ، وربما يعود ذلك إلى «أن كعباً لم يجئ للنبي مادحاً بالمعنى المألوف ، ولا معتذراً بالطريقة المعروفة كذلك ، وإنما جاء مقهوراً مستسلماً خائفاً مصوراً لمن سبب له القهر والخوف بصورة صادقة في نفسه ، وإن كانت بعيدة عن الواقع التاريخي الجديد[١٩].

ويختتم كعب قصيدته بمدح المهاجرين في سبعة أبيات. وهو مدح عادي جداً ، إذ وصفهم بالشجاعة والإقبال على القتال مؤثرين الموت على الفرار حتى ليقع الطعن في نحورهم وليس في ظهورهم ، وقتالهم من أجل رفع راية الله في الأرض لا من أجل نيل مكاسب دنيوية، فلا يفرحون إذا نالت رماحهم ، لأنهم يجاهدون في سبيل الله ، كما أنهم لا يجزعون إذا نال منهم عدوهم :

في عصبة من قريش قال قائلهم
ببطن مكة لما أسلموا زولوا
زالوا فما زال أنكاس ولا كشف
عند اللقاء ولا ميل معازيل

Scanned by CamScanner

شم العـــرانين أبطال لبـــوســـهم
من نسج داود في الهـيـجـا سـرابيل
بيض سـوابغ قـد شكت لهـا حلق
كـأنهـا حلق القـفـعـاء مـجـدول
يمشون مشي الجمال الزهر يعصمهم
ضـرب إذا عـرد السـود التنابيل
لا يفـرحـون إذا نالت رمـاحـهم
قـومـا وليسـوا مـجـازيعـاً إذا نيلوا
لا يقـع الطـعن إلا في نحـورهـم
مـا إن لهـم عن حـيـاض الموت تهليل

فواضح أن كعباً ، في مدحه للنبي والمهاجرين «يرق ويلين ، ويستخدم ألفاظاً وعبارات إسلامية جديدة وإن ظلت قيمه الخلقية في جملتها قيماً تقليدية تدور في أغلبها حول الشجاعة والصبر في ميدان القتال . . . وهي لمسات يسيرة اقتضتها طبيعة الموقف وضرورة الاعتذار ، ولا تنبئ عن إحساس حقيقي بالقيم الإسلامية الجديدة»(٢٠).

وبعد ،

فقد كانت قصيدة كعب تمثل ذلك الصراع العنيف بين داخل كعب الذي ما زال متعلقاً بالماضي خوفاً من الحياة الجديدة أو خوفاً على مكتسباته القديمة ، وبين الخارج المتمثل في انقياده وقدومه

Scanned by CamScanner

مسلماً ، وإن شئت قلت ، مستسلماً ، وأنا هنا أنقل ما في «لا وعيه» ليس إلاّ ، وقد انتصر الداخل على الخارج في كل شيء : في المقدمة الغزلية الرمزية التي جاءت «معادلاً موضوعياً» لنفسية كعب الرافضة المقهورة ، وفي المستوى الفني ، فكل ما جاء انعكاساً لداخل كعب كان متميزاً وفقاً لمقولة : «الباطن لغة إبداع»[٢١] ، وكل ماجاء انعكاساً للخارج جاء عادياً ومسطحاً ، فكأن القصيدة جاءت في مستويين فنيين : أحدهما رفيع متميز ، والاخر عادي جداً .

Scanned by CamScanner

مراجع الفصل الثالث

١ـ نفهم «اللاوعي» في هذ المقام كما فهمه يونج من حيث هو إرث لذاكرة الماضي الإنساني ، فهو يحوي كل الخبرات الإنسانية ، من أساطير وذكريات ، وأنماط سلوكية ، وعبادات ، هو خبرة إنسانية عامة لدى جميع العروق والشعوب . وقد أطلق عليه اسم «اللاوعي الجمعي» Collective Un Conscious.

See : Jung, C.G, Modern Man in Serch of A Soul, Rorefled-geand Kegan Paul, London, PP. 175 - 198.

وانظر : فؤاد أبو منصور ، النقد البنيويّ الحديث بين لبنان وأوروبا ، بيروت، دار الجيل ، ط١ ، ١٩٨٥م ، ص٢٦٨.

٢ـ انظر : أ.آ. رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، ومراجعة لويس عوض ، المؤسسة المصرية العامّة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦١م، ص ٦ ـ ٧. وعلي زوين ، «ظلال المعنى بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث ، آفاق عربية، أيار ، السنة الخامسة عشر . ١٩٩٠م ، ص ٧١ ـ ٧٢ ، فقد فرق الباحث بالاستناد إلى أولمان Ullman (Stephen) بين المعنى الأساسي أو المركزي ، والمعنى التطبيقي أو السياقي، والمضمون العاطفي أو الانفعالي . فالقسم الأول يعني بالدلالة المركزية للكلمات ، والثاني ينظر في المعنى من حيث السياق والثالث يتعامل مع المضمون النفسيّ للمعنى ، وهو الدّلالة الهامشيّة للكلمات.

٣ـ جاسر أبو صفية ، السابق ، ص٧٤.

٤ـ إسماعيل العالم ، «قراءة في بردة كعب بن زهير» ، مجلة جامعة البعث ،

Scanned by CamScanner

العدد السادس (خاص بالعلوم الإنسانية) ، ١٩٨٩م ، ص١٧٤ .

٥ـ انظر : هاشم ياغي ، السابق ، ص ٢٣ .

٦ـ ابن هشام ، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا ورفاقه ، مصر البابي الحلبي، ١٩٣٦م ، ج٤، ص ١٤٤ ـ ١٤٧ ، وثمة رواية أخرى للأبيات في ابن هشام.

وانظر : ديوان كعب بن زهير ، صنعة أبي سعيد السكري ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتاب ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥م، ص ٣ ـ ٤ .

٧ـ سيرة ابن هشام ، ج٤، ص ١٤٦ ـ ١٤٧ .

٨ـ الشعر والشعراء ، تحقيق د. مفيد قميحة ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٨١م، ص ٥٩ ، ص٥٣. وطبقات فحول الشعراء ، شرح محمود محمد شاكر ، دار المعارف بمصر ، ص ٨٣ ـ ٨٧ .

٩ـ السابق ، ص ٧٠ .

١٠ـ أبو صفية ، ص ٧٤ ـ ٧٥ .

١١ـ قصيدة بانت سعاد وأثرها في التراث العربي ، ص ٥٨ .

١٢ـ ديوان كعب ، ص ٩ ـ ١٨ .

١٣ـ شرح ديوان كعب بن زهير ، ص١٩ .

١٤ـ في الشعر الإسلامي والأموي ، بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٧، ص ٢٠ ، ص٢٢ .

١٥ـ هاشم ياغي ، السابق ، ص ٢٦ .

١٦ـ السابق ، ص ٧٩ .

١٧ـ شرح البغدادي ، ص ١٦٥ ، وانظر : «جاسر أبو صفية» ، السابق ، ص٧٩ .

Scanned by CamScanner

١٨ـ سورة إبراهيم ، آية رقم ١ .

١٩ـ هاشم ياغي ، ص : ٢٥ .

٢١ـ يرتد هذا الفهم إلى دراسات فرويد في علم النفس التحليلي ، ولكنه يتجاوزه إلى الإفادة من محاولات «جاك لاكان» Jack Lacan الّذي قرأ في مؤلفه «كتابات» الفرويدية على ضوء اللسانية البنيوية ، ووسّع أفقها بإدراجه «اللاوعي» كجزء لا يتجزّأ فيها ، ويعتبر «لاكان» أن العقل الباطني في أي نص بنية قابلة لدراسة تحليلية بنيوية. وقد تجاوز بهذا الشكل معادلات فرويدية أساسية ، قالت إن تحليل السيرة الذاتية يجب أن ينحصر في إيضاح المحتوى الغريزي للعقل الباطن ، وتعامت عن جوهر العمل الأدبي وسماته الأسلوبية. وبهذا يصحح «لاكان» مسار التحليل النفسي ذي الملامح الفرويدية في مزواجته بين الشكل ومحتوى العقل الباطن.

(فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا ، ١٩٨٥، ص ٩٩ ـ ١٠٠) .

Scanned by CamScanner

ق ط و/810
65287

د. بسّام قطوس

تمنّع النص متعة التلقّي

قراءة ما فوق النص

لقد غدا الحوار بين النص بثقافته ومرجعيته والقارئ المستند إلى مرجعية أو مرجعيات فكرية أهم ما يميز عمل الناقد التطبيقي أو الإجرائي ، فلا يكفي أن يمتلك القارئ لغة شارحة بل عليه أن يمتلك رؤية نقدية تمكنه من أن يكون صانعاً آخر أو مبدعاً ثانياً للنص ، لأنه لا يكتفي بما يقوله النص على السطح ، بل لا بد له من اختراق أعماقه ، وكشف خباياه ، وجلب العناصر الغائبة منه ، وإحضار المسكوت عنه اجتماعياً وفنياً، وذلكم هو البحث فيما فوق النص وما تحته ، وما وراء النص وما بين يديه .

أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤ • ص. ب: ٩٥٠٢٥٢ ، عمّان ١١١٩٥ الأردن
ISBN 9957-09-093-3 (ردمك)

Scanned by CamScanner